ISSN 0371-4284

СОВЕТСКОЕ ФОТО 87 11

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

Kharek.com
СВОБОДНЫЙ ФОРУМ ХАРЬКОВА

Под знаменем Великого Октября

Год 1917-й вошел в историю человечества как рубеж, перейдя который пролетариат одной шестой части планеты открыл путь в новый мир равенства, братства, социальной справедливости, интернационализма. Рабочие и крестьяне России выбрали социализм как путь развития, утвердили его мощь и необоримость, создали его могучий материальный фундамент.

Каждый шаг на этом пути был шагом первооткрывателей, и потому был труден, требовал неимоверного напряжения сил, беззаветной преданности идеям коммунизма. На земле, истерзанной иностранной интервенцией, гражданской войной и экономической разрухой, в кратчайший срок выросла одна из самых мощных индустриальных держав мира.

Сегодня, в юбилейном, 70-м году Великого Октября, в обстановке перестройки, развития демократии, гласности советские люди проявляют особый интерес к первым десятилетиям социалистического государства, к его истокам. И новое, более широкое и объемное знание прошлого убеждает еще и еще раз — несмотря на все трудности, сложности и порой трагические события в жизни народа, его путь был овеян романтикой трудовых будней, искренней верой в конечную победу социалистического строя.

Вот почему в наши дни, когда идет творческий поиск путей претворения в жизнь революционных преобразований в экономике и науке, мы с гордостью и глубоким уважением вспоминаем имена Стаханова и Бусыгина, Изотова и Кривоноса, Лихачева и Коробова, Королева и Келдыша, Иоффе и Курчатова... Вместе с именами выдающихся полководцев и солдат — героев Великой Отечественной войны, с именами первых космонавтов, покорителей целины, строителей гигантских гидроэлектростанций и нефтепроводов они составляют славный список легендарных имен, оставшихся в народной памяти.

Эта память жива и будет жить всегда — она в рассказах людей старшего поколения, в мемуарной литературе, в произведениях живописи и графики, в театральных спектаклях и кинофильмах. Она — эта память — и в бессчетном количестве фотоснимков, оставленных нам в наследство фотографами прошлых лет. В этом номере журнала читатели увидят ретроспективу фотографии, и снимки, знакомые им, и мало известные, смогут прочитать в комментариях к снимкам о том, как рождалась и развивалась советская фотография. Оценивая несомненные достижения наших фотографов, мы тем не менее должны отчетливо представлять себе, что еще не сделано, каковы упущения и недостатки, какие проблемы предстоит решить практикам и теоретикам фотожурналистики и фотоискусства, чтобы поднять творческую фотографию на более высокий уровень. Так и только так, с полным осознанием реального положения дел, с остро развитым чувством самокритичности можно и должно оценивать наше фотографическое дело, требующее перестройки как и все другие области творческой деятельности наших современников.

Сделать предстоит многое и для повышения уровня фотографии в прессе, и для совершенствования идейного содержания и художественных достоинств произведений фотоискусства. С этой целью секретариат Союза журналистов СССР принял одно из важных решений — создать в Москве на базе Центрального выставочного зала Союза журналистов Всесоюзный центр фотожурналистики. Этот центр должен заняться выставочной, учебно-методической, пропагандистской и культурно-просветительной, издательско-рекламной и организационно-технической деятельностью в области фотографии. Структура Центра включает в себя выставочный зал с фототекой, музей фотографии, фотолекторий, кафе-клуб с демонстрацией диапозитивов, диафильмов и видеофильмов.

Создание Всесоюзного центра фотожурналистики открывает широкие перспективы дальнейшего совершенствования мастерства и повышения квалификации фотожурналистов и фотолюбителей-рабселькоров, активно участвующих в работе прессы. Успех его деятельности будет во многом зависеть от инициативы, творческой энергии не только столичных фотожурналистов, но и местных фотосекций, фотоклубов страны.

Советские фотожурналисты, фотохудожники, фотолюбители отметили 70-летие Великого Октября многими выставочными экспозициями, рассказывающими о жизни народа, его заботах и чаяниях, борьбе за мир и разоружение, за перестройку во всех областях экономики, науки, культуры.

В последующих номерах журнал намерен широко представить выставки, посвященные знаменательному юбилею — экспозиции в Центральном выставочном зале Союза журналистов СССР, в Доме дружбы с народами зарубежных стран, в павильоне советской культуры ВДНХ. Эти выставки явились своеобразным творческим отчетом. Их широкий тематический диапазон, разнообразие жанров и стилей свидетельствуют о стремлении фотографов раздвинуть сюжетные рамки, дать более полное представление о жизни советских людей, выполняющих решения XXVII съезда КПСС, активных участников революционных преобразований. Полноценный и всеобъемлющий фоторассказ о нынешнем этапе развития нашего общества еще впереди. Предстоит показать нашего современника как хозяина и творца в социалистическом Отечестве, как человека инициативного, энергичного, получившего широкие возможности для всесторонней творческой деятельности, способного привести в действие богатейший, накопленный за годы Советской власти политический, научный, культурный потенциал.

Впереди — новые задачи, новые рубежи, с честью преодолеть которые — патриотический долг советских фотографов.

СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР НОЯБРЬ 1987

ИЗДАЕТСЯ С АПРЕЛЯ 1926 г.

Главный редактор
СУСЛОВА О. В.

Редколлегия:
АНЦЕВ В. Г.
ВАРТАНОВ А. С.
КОПОСОВ Г. В.
КРИВОНОСОВ Ю. М.
ЛЕОНТЬЕВ М. А.
ОГАНОВ Г. С.
ПАРЛАШКЕВИЧ Н. О.
(ответственный секретарь)
ПЕСКОВ В. М.
РАХМАНОВ Н. Н.
ЧУДАКОВ Г. М.
(заместитель главного редактора)
ШЕРСТЕННИКОВ Л. Н.

Художник
МАРКАРОВА И. П.

Художественный редактор
АВДЕЕВА Н. Н.

Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка, 16

Телефоны:
зав. редакцией
925-10-07
секретариат
924-53-44
отдел фотожурналистики
925-10-14
отдел фотоискусства
и фотолюбительского
творчества
925-10-15
отдел истории
и теории фотографии
924-82-14
отдел техники
925-10-13
отдел писем
925-10-09

А 09174
сдано в набор 20.08.87 г.
подп. в печать 28.09.87 г.
формат 60×90 1/8
6,75 печ. л.+0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
заказ 994
тираж 245 000
цена 70 коп.

Ордена Трудового
Красного Знамени
Московская
типография № 2
Союзполиграфпрома
при Государственном
комитете СССР
по делам издательств,
полиграфии
и книжной торговли.
129301, Москва,
проспект Мира, 105

НА ОБЛОЖКЕ:

НИКОЛАЙ РАХМАНОВ
(МОСКВА)
В ПРАЗДНИЧНЫХ КОЛОННАХ

АНАТОЛИЙ ЛЫКОВ
(КИШИНЕВ)
ЭКСПРЕССИЯ

© «СОВЕТСКОЕ ФОТО», 1987

В НОМЕРЕ:

К 70-ЛЕТИЮ ВЕЛИКОГО ОКТЯБРЯ

Под знаменем Великого Октября
2
А. Меледин **Документальный образ революции**
8
В. Никитин **Пульс времени**

ФОТОПУБЛИЦИСТИКА

11
В. Витченко **Идет перестройка**
14
А. Сенцов **Наука Сибири**
17
А. Сааков **Цена совершенства**

ФОТОТЕОРИЯ

21
А. Вартанов **Этапы развития фотопубликистики**

ФОТОТВОРЧЕСТВО

24
Н. Парлашкевич **Творческий тандем**

ФОТОЛЮБИТЕЛЬ — ПУБЛИЦИСТ

25
М. Леонтьев **Эхо фотовыставки**

ФОТОЛЮБИТЕЛЬСТВО

26
С. Карташев **Нужно искать**
30
В. Белковский **Размышляя о будущем**

ФОТОКОНКУРСЫ

34
«За околицей»

ФОТОЮНИОР

36
С. Пожарская **Открытия и перспективы**

ФОТОТЕХНИКА

41
А. Самсонов **Съемка в экстремальных ситуациях**
42
О. Багдасаров, А. Золкин, Н. Елисеева **Фотоувеличители и диапроекторы в текущей пятилетке**
43
Конкурс «10000 технических идей»
44
Е. Субботенко **Экспоустройство в фотокамере**

ИНТЕР**ФОТО**

46
Ф. Биллеб **Связанные дружбой**
48
В. Павлова **Из ленинградского цикла**

Александр Меледин **Документальный образ революции**

П. ОЦУП В. И. ЛЕНИН ПРОИЗНОСИТ РЕЧЬ С ТРИБУНЫ НА КРАСНОЙ ПЛОЩАДИ В ДЕНЬ ПРАЗДНОВАНИЯ 1-й ГОДОВЩИНЫ ВЕЛИКОЙ ОКТЯБРЬСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Семь десятилетий отделяют сегодняшнего зрителя документальных свидетельств революционных событий 1917 года от тех исторических дней, когда восставший народ России, сокрушив царизм, утвердил власть рабочих и крестьян. По учебникам истории, мемуарной литературе, архивным документам мы многое знаем о том, как вершилась революция, кто были ее герои, каких титанических усилий стоил каждый шаг ленинской партии, возглавившей восставший народ. Но ничто и никогда не заменит нам зримую память, единственную в своем роде возможность заглянуть в прошлое, почувствовать дыхание эпохи. Ничто не заменит фотографический документ. Впрочем, только ли неоспоримость достоверной фиксации того или иного момента революционных событий производит столь большое впечатление? Во многих случаях уровень мастерства авторов фотографий оказался настолько высоким, а представление о природе фотографической образности настолько изменилось за последние несколько десятилетий, что можно с полным правом утверждать — перед нами произведения документального фотографического искусства.

Имена авторов этих произведений в большинстве своем известны, хотя сегодня нам уже недостаточно «большинства», и настало время серьезных исследований еще многих и многих фотографий авторов-анонимов.

Отдадим дань уважения, выразим признательность тем и другим, и еще раз — это будет уместно в юбилейные дни — вспомним работы когорты летописцев революции, чье творческое наследие в его полном объеме еще ждет своих историков, открытиям и находкам которых можно заранее позавидовать.

К 1917 году в Петрограде и Москве уже плодотворно работали фотографы-профессионалы очень высокой квалификации. Имена Карла, Александра и Виктора Булла, Петра Оцупа, Якова Штейнберга, Павла Жукова, Александра Дорна и других были широко известны читающей публике по иллюстрированным изданиям предреволюционных лет. Каждый из них, как правило, начинал свою творческую деятельность со студийной портретной фотографии. Но развитие фотожурналистики вовлекло их в водоворот крупнейших социальных событий, заставило обратить объективы фотокамер к явлениям и фактам жизни во всем их

МОСКВА. ПЕРВОМАЙСКАЯ ДЕМОНСТРАЦИЯ НА КРАСНОЙ ПЛОЩАДИ. АВТОР НЕИЗВЕСТЕН

разнообразии и полноте. На репортажных снимках этих фотографов — боевые эпизоды русско-японской и первой мировой войн, революционные события 1905 года, ленский расстрел... Революционные дни 1917 года эти мастера и их менее известные коллеги встретили во всеоружии профессионального опыта, и это помогло им в сложнейших условиях выполнить свою роль летописцев событий, оказавших огромное влияние на весь ход мировой истории. Не следует думать, что каждый из этих фотографов четко представлял себе расстановку противоборствующих сил, всю остроту политической ситуации. Но, что совершенно бесспорно, они были людьми прогрессивными, и социальный протест против царизма, начав звучать в их творчестве еще в предгрозовые годы, достиг вершины в дни и месяцы всенародного революционного взрыва.

Фотографы, имевшие в своем распоряжении громоздкие фотокамеры, считанное число стеклянных пластин, умудрялись создавать снимки, которым сегодня мог бы позавидовать профессиональный репортер, вооруженный самой совершенной техникой. О том, как это им удавалось, можно лишь догадываться. Но одно из предположений опровергнуть, пожалуй, трудно. Многолетний опыт работы с натурой в студийных условиях, организация жанровых сцен, групповых портретов, тщательная работа со светом обострили чувство композиции, отточили умение компоновать кадр даже в тех случаях, когда перед объективом происходят незапланированные, непредсказуемые ситуации.

Но и это, разумеется, еще не могло бы гарантировать успеха, если бы не гражданственность, сопереживание, участие авторов снимков в том, что происходило перед их объективами. Ощущаться это может по едва заметным приметам субъективного авторского отношения к событию, казалось бы, требующему лишь протокольной его фиксации. Всмотритесь внимательно в каждый из представленных на этих страницах снимков и вы легко в этом убедитесь. Не в субъективном ли «чуть-чуть» и скрывается до сих пор неразгаданная тайна феномена, который получил название документального образа, рожденного в недрах реальной жизни?

При всем том следует, конечно, помнить, что восприятие одних и тех же снимков современниками летописцев революции и

ПЕТРОГРАД.
ОБСТРЕЛ ПОЛИЦЕЙСКОЙ ЗАСАДЫ.
АВТОР НЕИЗВЕСТЕН

МОСКВА. НАРОДНАЯ МИЛИЦИЯ.
АВТОР НЕИЗВЕСТЕН

А. САВЕЛЬЕВ МОСКВА. РАЗДАЧА РЕВОЛЮЦИОННЫХ ГАЗЕТ И ЛИСТОВОК

ЧИТА. КРАСНАЯ ГВАРДИЯ. АВТОР НЕИЗВЕСТЕН

П. НОВИЦКИЙ ПЕТРОГРАД.
У ВОРОТ СМОЛЬНОГО

КАЗАНЬ. ПЕРВЫЕ ДНИ
РЕВОЛЮЦИИ.
АВТОР НЕИЗВЕСТЕН

сегодняшними зрителями весьма отличается друг от друга. Сюжет, который для современников, а то и участников событий, был лишь фрагментом, констатацией факта, для нас сегодня содержит обобщение, типизацию. Патина времени делает свое дело. Она же дает нам возможность уловить в снимках множество черточек, деталей, примет времени, мимо которых спокойно скользил привыкший к ним взгляд современника.

Интерес к ретроспективной фотографии приобретает в наши дни все более широкий характер, и в первую очередь интерес к тем произведениям, которые рассказывают о революционном прошлом Страны Советов. Каждая выставочная экспозиция, включающая раздел ретроспекции, каждая публикация в иллюстрированных журналах привлекает всеобщее внимание. И это несмотря на то, что набор таких снимков относительно ограничен, хрестоматийные кадры переходят из одной экспозиции в другую. Значит ли это, что число по-настоящему интересных сюжетов все же не так уж велико?

Огромное богатство фототек наших государственных архивов, музейных и частных коллекций по разным причинам еще не стало даже в сотой доле достоянием широкого зрителя. Одна из них — отсутствие гласности в последние десятилетия и связанный с этим запрет на распространение и публикацию сюжетов, считавшихся неприемлемыми для печати. Но есть и другая серьезная причина — равнодушие, нежелание серьезно поработать в архивах, найти что-то новое в дополнение к тому, что уже давно найдено и апробировано. В тех случаях, когда инертность и косность преодолены, серьезные результаты дают о себе знать незамедлительно. В качестве примера достаточно упомянуть о находках ленинградских энтузиастов, опубликовавших в этом номере снимки парадов разных лет.

Перестройка, демократизация, гласность самым прямым образом соотносятся с проблемами фотографическими, в том числе с отношением к истории, которая написана объективом фотокамеры. Бережное, умное, лишенное какой-либо предвзятости отношение к исторической фотографии должно сегодня стать нравственным законом для каждого, кто заинтересован в ее судьбе.

МОСКВА.
ЛЕТУЧИЙ ОТРЯД ПО БОРЬБЕ С ПОЛИЦИЕЙ.
АВТОР НЕИЗВЕСТЕН

Пульс времени

Работая над экспозицией выставки «Фотомастера Ленинграда», мы почувствовали необходимость ввести в нее исторический раздел, показать знаменательные даты в жизни города, запечатленные в фотографиях. Задача осложнялась тем, что сделать это надо было в компактной и лаконичной форме, однако связав историю Ленинграда с историей всей страны, дав ее ретроспективу достаточно протяженной во времени.

Из огромного множества материала, хранящегося в Ленинградском архиве кинофотофонодокументов, нужно было отобрать пятнадцать-двадцать снимков, отвечающих поставленной задаче.

Широко известные фотографии мы решили не брать — они могли прозвучать декларативно, а общий стиль выставки предполагался доверительный, если можно так выразиться — «разговорный».

Решение пришло неожиданно при просмотре снимков, отражающих торжественные события — показать город в дни празднований годовщин Великого Октября.

Какими же предстали перед нами праздничные дни минувших лет? Пожалуй, главным тут стало ожившее время, собственно, оно всегда жило в этих фотографиях, только было укрыто от нас за стенами архива. Сохранили его для нас хроникеры двадцатых, тридцатых, сороковых и последующих годов, к сожалению, имена многих из них в силу разных причин не известны, но их фотографии доносят до нас овеянные героической романтикой картины прошлого.

Вот молодцеватые кавалеристы в лихо заломленных папахах едут на свой первый праздничный парад — ноябрь 1918 года.

Трогательный в своей архаике тракторишко фирмы «Клетрак» тянет по площади полевое орудие. Сквозь сизый дым выхлопа видны сотни людей, стоящих на высокой трибуне — они приветствуют проходящие воинские части — это уже шестая годовщина Октября.

1924 год. По запорошенной первым снегом мостовой, чеканя шаг, идут части Ленинградского военного округа.

А вот снимок, сделанный двадцать лет спустя, — праздничный салют 1944 года. Город-герой, выдержавший 900 блокадных дней и ночей, отмечает XXVII годовщину Октября. Полевые орудия, раскрытые зарядные ящики, возле них — орудийные расчеты. Бойцы далеко не в парадной форме — на них видавшие виды армейские телогрейки. Праздничность в снимок вносят разве что огненные следы сигнальных ракет. Пройдет каких-то три года, и неузнаваемо изменится облик города Ленина — и мы увидим в рядах демонстрантов задорных веснушчатых мальчишек, старательно дующих в медные трубы, нарядных девчат, лихо отплясывающих на камнях легендарной площади — таким предстает перед нами Октябрь 1947-го...

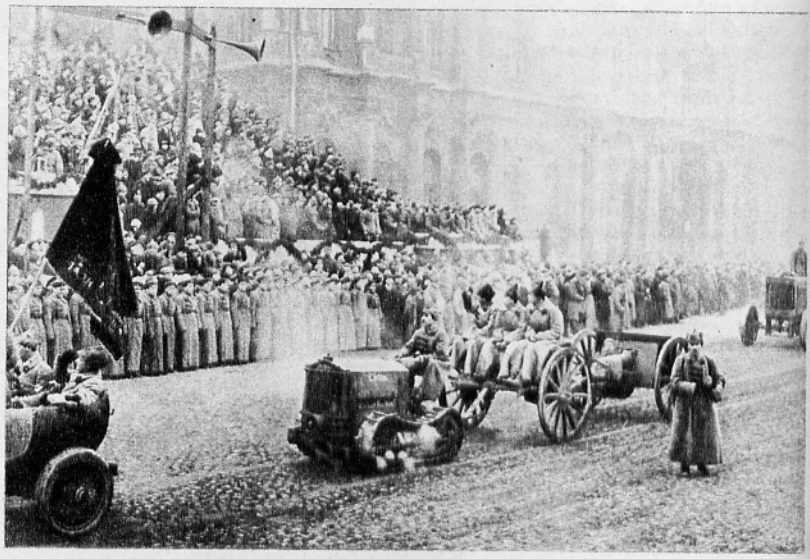
Отобрать снимки для выставки было не так-то просто: возник вопрос — каким принципом руководствоваться? Какие из старых фотографий интересны нам сегодня, наиболее зримо доносят удивительный, порой необъяснимо воздействующий на наши чувства аромат времени? Когда размышляешь об этом, сам собой напрашивается вывод — при отборе материала очень важно нащупать ту ниточку, которая соединяет прошлое с настоящим, тот пульс, что и сегодня бьется так же горячо, как и в былые дни, когда решалась судьба будущего — нашего с вами сегодняшнего бытия.

Конечно, подготавливая выставки или издания, проще всего идти по проторенному пути, использовать хрестоматийные снимки. Но многие из них обычно требуют обилия текста, помощи «толмача», объясняющего, зачем и почему показывается фотография. Но есть снимки-образы, в которых уже заложено столь много содержания, что оно само говорит с нами во весь голос, и требуется только уточнить дату, место съемки или фамилии людей, стоявших тогда перед объективом...

Год за годом проходят перед нами на снимках мгновения жизни, подаренные вечности, и вспоминаются ленинские слова: «Она ясней и понятней, эта история, в снимках».

В. НИКИТИН

ВЫЕЗД ВОЙСК НА ПАРАД 7 НОЯБРЯ 1918 г.
АВТОР НЕИЗВЕСТЕН



ПРАЗДНОВАНИЕ 6-й ГОДОВЩИНЫ РЕВОЛЮЦИИ, 1923 г.
АВТОР НЕИЗВЕСТЕН

ПРОХОЖДЕНИЕ ЧАСТЕЙ ЛВО. 1924 г.
АВТОР НЕИЗВЕСТЕН

А. МИЦКЕВИЧ
ЗНАМЕНОСЦЫ БАЛТИЙСКОГО ЗАВОДА. 1934 г.

Р. МАЗЕЛЕВ
НА ПАРАДЕ ТАНКОВЫЕ ЧАСТИ ЛВО. 1940 г.

Н. НАУМЕНКОВ
ОРКЕСТР 1-го РЕМЕСЛЕННОГО УЧИЛИЩА НА ДЕМОНСТРАЦИИ. 1947 г.

КОЛОННА ПИОНЕРОВ ВЫБОРГСКОГО РАЙОНА, 1927 г.
АВТОР НЕИЗВЕСТЕН

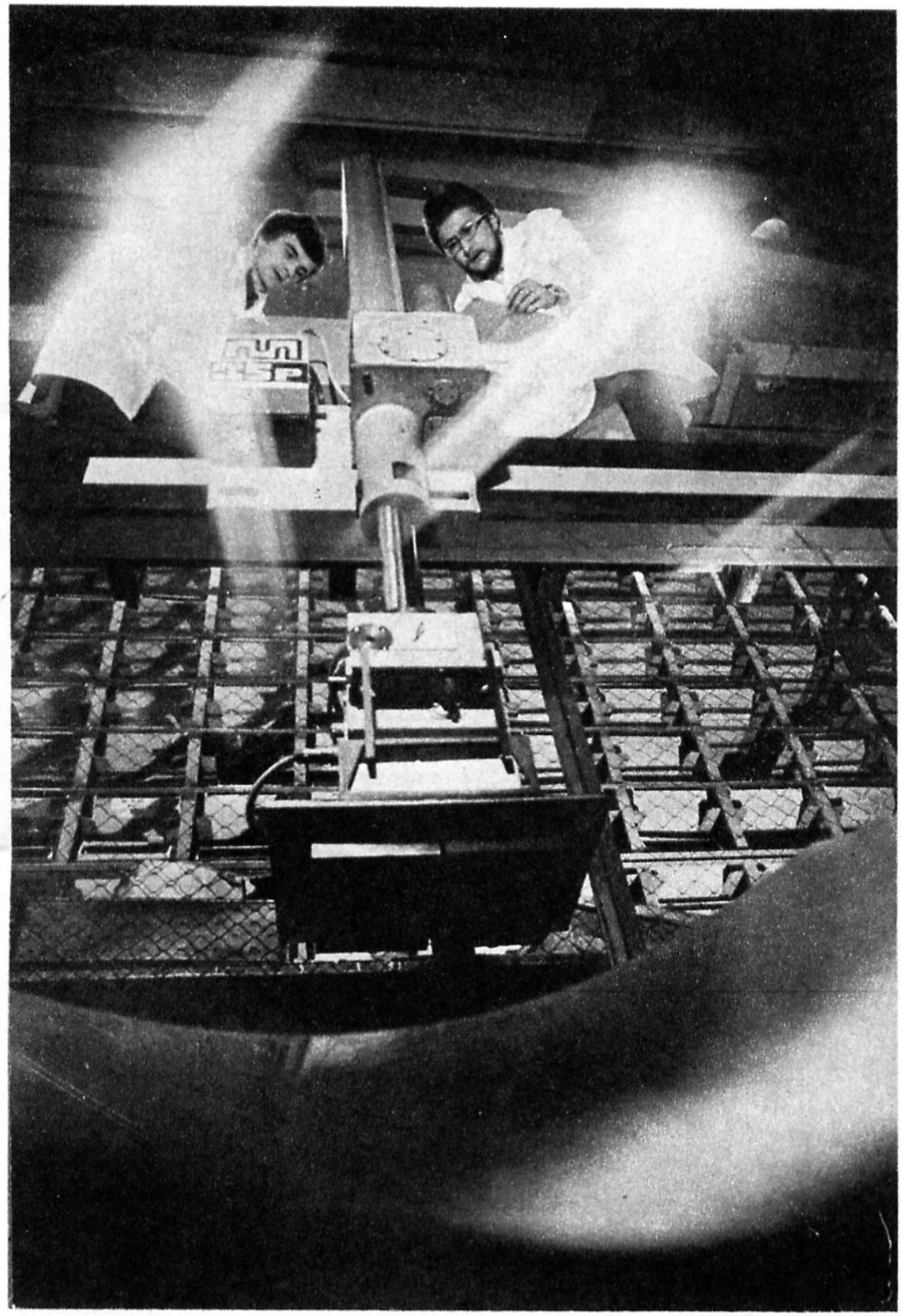
Н. НАУМЕНКОВ
НА ДВОРЦОВОЙ ПЛОЩАДИ — ЮНЫЕ ТЕХНИКИ. 1957 г.

В. ФЕДОСЕЕВ
КОЛОННА ВАСИЛЕОСТРОВСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ ОБЩЕСТВА КРАСНОГО КРЕСТА. 1935 г.

ИЗ РАБОТ, ПОСТУПИВШИХ НА ВСЕСОЮЗНУЮ ВЫСТАВКУ

ЯНВИК ВЕКЛИНЬШ ЛАТЫШСКИЕ СТРЕЛКИ

Идет перестройка



Задача передо мной была поставлена не из легких — показать в обзорном материале сегодняшний день экономики Белоруссии. Причем этот репортаж должен был стать составной частью работы агентства к 70-летию Октябрьской революции.

В былые времена тут все было бы ясно — снимай в ключе торжественного рапорта, показывай передовиков, образцовые предприятия, новостройки, не забывай включать в кадр соответствующий моменту лозунг... К счастью, сейчас никто этого от меня не требовал — подразумевалось, что мне должно помочь новое мышление и понимание момента. И может быть, самым главным в работе над этим заданием для меня стало понимание того, что «привычное» понятие «момент» — устарело...

Главная сложность была в выборе позиции — требовалось объективно показать, как работает индустрия республики, исключив при этом парадность, «демонстрацию образцов». Решено было взять несколько предприятий — у некоторых из них — Жодинского завода «БелАЗов», Гродненского объединения «Азот» — все обстояло вполне благополучно, а на других создались конфликтные ситуации — как, скажем, на минском «Горизонте» или «Гомсельмаше». И тут важно было понять, откуда идут плюсы и минусы, подойти с предельной доброжелательностью — люди же работают, стараются. Например, просто ли создать телевизор, если у тебя множество поставщиков и не все они аккуратны? А на «Горизонте» вот создали и получили на него аттестацию... Я решил показать, как работает этот коллектив через его директора — он молодой, очень энергичный, и мне хотелось, чтобы в кадрах чувствовалось присутствие на производстве деятельного человека. На «Гомсельмаше» директор только что сменился, поменяли многих начальников — выбрали новых, предприятие перешло на полный хозрасчет, и коллектив буквально бурлил. Предстояло освоить новую продукцию — маленький многооперационный комбайн — и тут тоже много сложностей... Словом, идет повсеместное становление, перестройка, а это требует от нас, журналистов, спокойной тональности: ни восхвалений, ни ругани, а доброжелательного рассказа о труде и заботах людей.

В. ВИТЧЕНКО,
фотокорреспондент БелТА

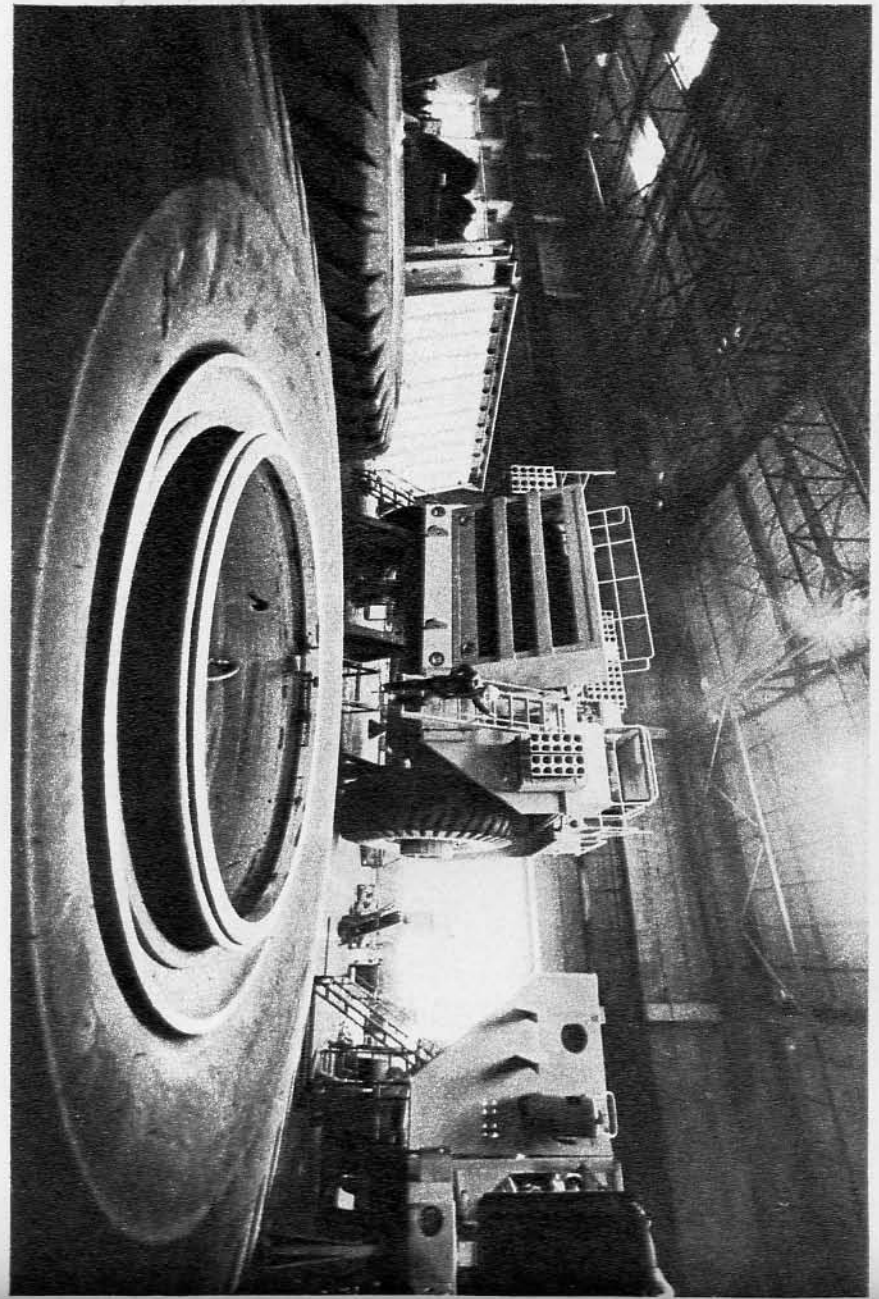
КОНКУРС Ф87

«МЫ — СЕГОДНЯ»

ФОТО ВЛАДИМИРА ВИТЧЕНКО

КОНКУРС Ф 87

«МЫ — СЕГОДНЯ»



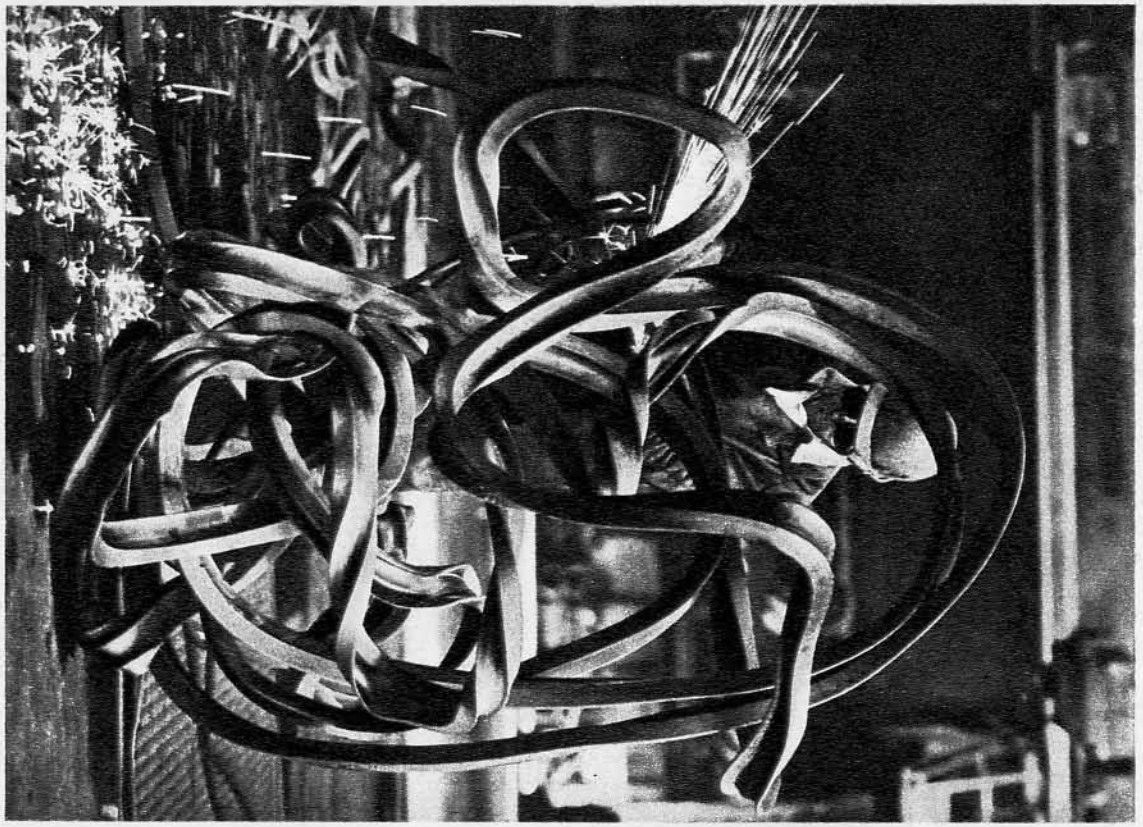
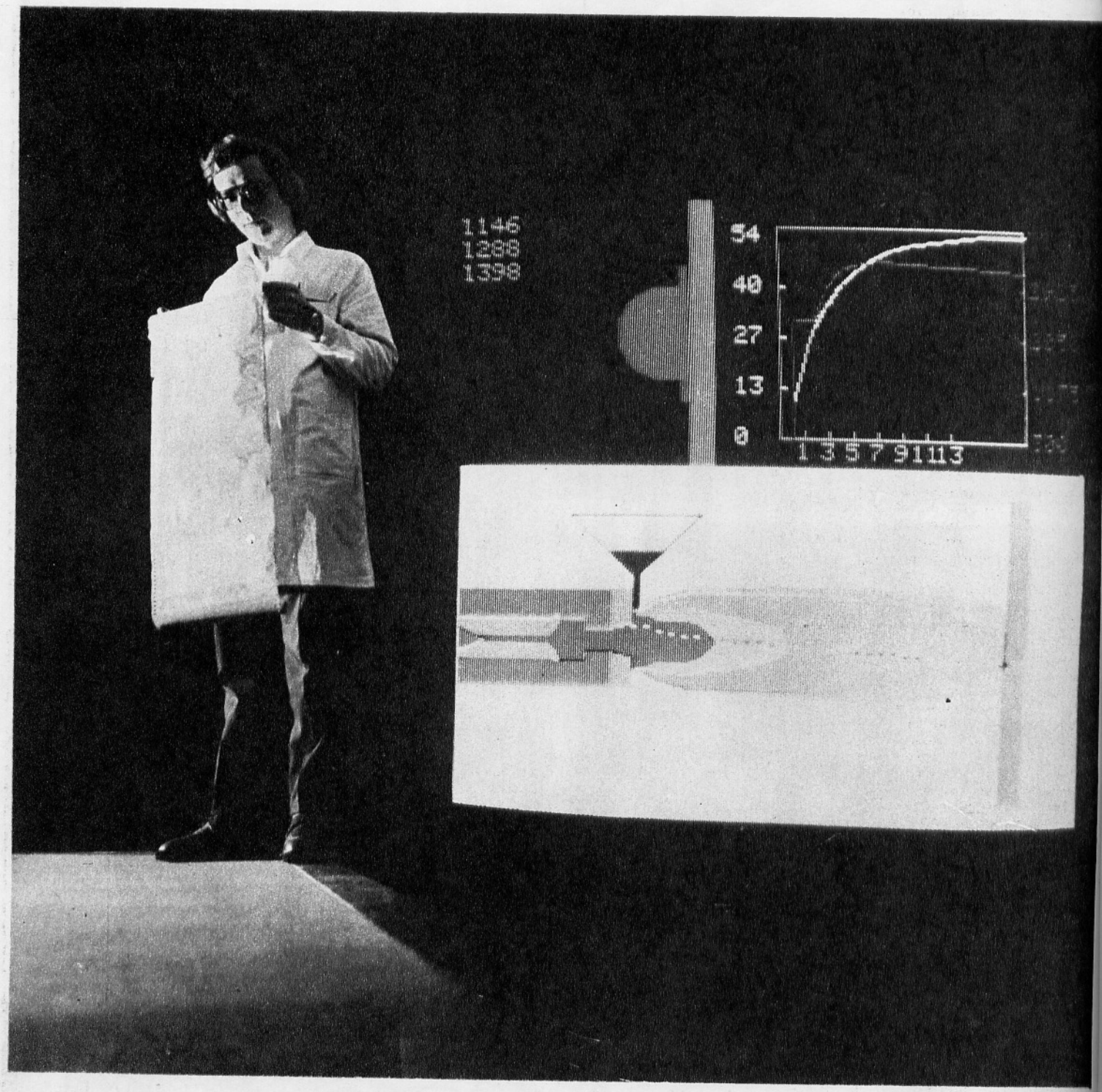


ФОТО ВЛАДИМИРА ВИТЧЕНКО

Наука Сибири



КОНКУРС ФОТО 87

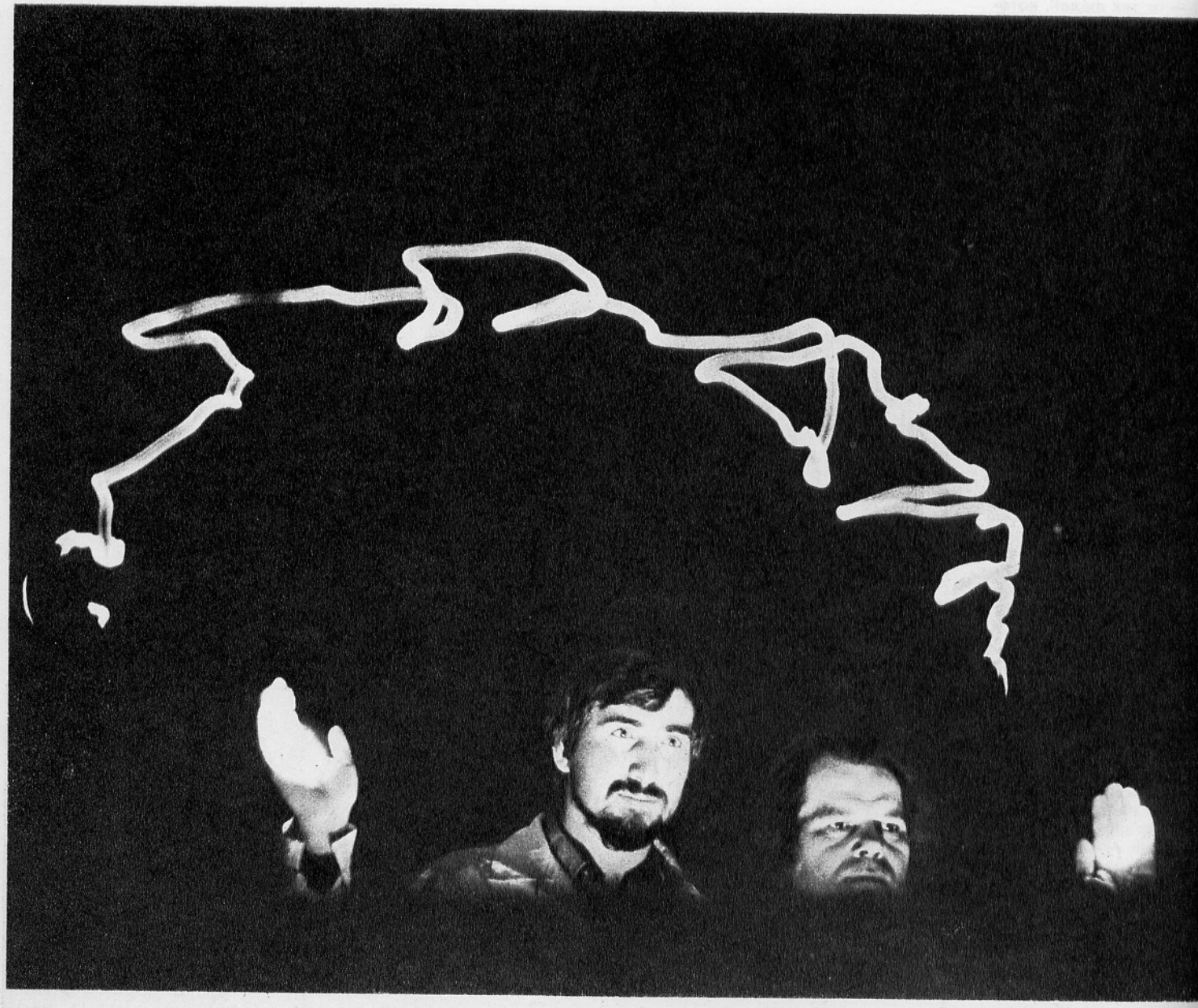
«МЫ — СЕГОДНЯ»

ФОТО **АЛЕКСАНДРА СЕНЦОВА**

Работать над этой темой я начал несколько лет назад — первой главой повествования о сибирской науке стал для меня фотоочерк, сделанный в Новосибирском государственном университете. Таким образом, я пошел как бы от истока — от тех людей, которыми «будет прирастать могущество Сибири», от молодежи, только еще входящей в науку, но уже определяющей ее будущее. Может быть, это слишком смелое заявление, но натолкнула меня на эту мысль сама жизнь — ведь среди сибирских ученых подавляющее большинство составляет именно молодежь. Естественно, что с течением времени она взрослеет, занимает все более высокое положение в науке, но мы помним, что академиками здесь порой становились ученые, еще не достигшие тридцатилетия... И теперь, снимая очерки в академических институтах, я очень много внимания уделял молодым ученым. Несмотря на специфику их работы, которая внешне не очень-то динамична, — люди думают, сидят у приборов, следят за показаниями стрелок и осциллограммами — молодые ученые все-таки сохраняют существенные природные свойства молодости — подвижность, раскованность.
Пока мои съемки здесь не носят планомерного характера — это не многосерийное повествование, а отдельные рассказы о том, как живет и развивается наука в Сибири, я даже не придерживаюсь единства времени и места. В этом вот фотоочерке Сибирское отделение Академии наук (СОАН) представлено не только Новосибирским академгородком, но и Томским. Мне хотелось передать ту внутреннюю напряженность, которая сопутствует исследовательским работам, выглядящим со стороны весьма обыденно и даже скучновато. Поэтому приходилось искать образное выражение научного процесса, прибегать к метафоричности, для чего я использовал различные фотографические приемы как в процессе съемки, так и в лаборатории. На этот раз сложность была еще и в том, что работать пришлось зимой, когда морозы доходили до сорока пяти градусов, и я был вынужден наружные съемки свести до минимума.
Ученые, которых я снимал, относились ко мне, как к своему коллеге — ведь я тоже ни на минуту не переставал думать и изобретать.

А. СЕНЦОВ,
фотокорреспондент ТАСС

ФОТО **АЛЕКСАНДРА СЕНЦОВА**



КОНКУРС ФОТО 87

«МЫ — СЕГОДНЯ»

Цена совершенства

Задание редакции газеты «Молодежь Грузии» — сделать фотоочерк о Нино Ананиашвили и Андриасе Лиепе — обрадовало и встревожило одновременно. Дело было не только (и, честно говоря, не столько) в том, что речь идет о солистах Большого театра, заслуженных артистах РСФСР (а Нино еще и Грузинской ССР), звездах нашего балета, дважды завоевавших «Гран-при» — главная причина моей тревоги заключалась в другом... Всякий раз, обращаясь к этой тематике, я преодолеваю определенное внутреннее сопротивление: ведь широко известны блестящие работы фотомастеров, запечатлевших образы известных артистов.

Основное внимание уделил репетициям. Рассуждал так: сцена есть сцена, здесь зритель видит результат, итог огромной повседневной работы художника — встречается с артистом на том этапе, когда талант и труд уже отлились в форму, близкую к идеалу. А мне хотелось рассказать, как артист идет к своему совершенству, какой ценой за него платит.

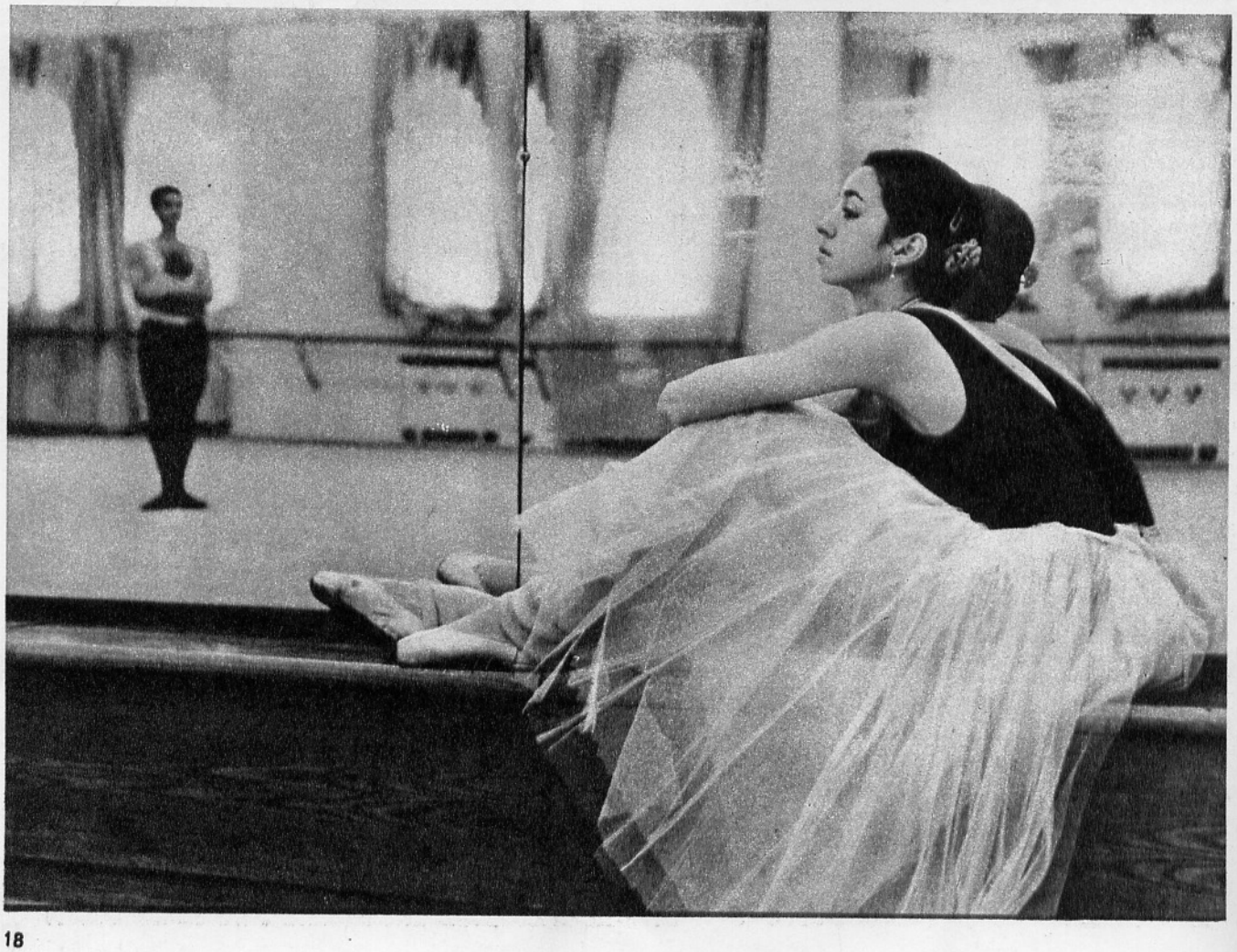
Как ни парадоксально это звучит, но, наблюдая Нино Ананиашвили и Андриаса Лиепу в репетиционном зале, я получил достаточно полное впечатление и об их героях. Возможно, секрет тут в том, что Нино, например, — и здесь никаких сомнений у меня нет — внутренне перевоплощается в Жизель или, скажем, в Одетту-Одилию не за минуту или десять до выхода на сцену, а на каждой репетиции... И я хотел показать и чудо этих метаморфоз, и трогательную беспомощность своей героини, удивительным образом уживающуюся с целеустремленностью, твердостью, собранностью, и счастливую усталость, даже опустошенность после спектакля, и слияние собственной личности со сценическим образом. Словом, все то, что умеет Нино Ананиашвили — балерина, и что делает прекрасной Нино — просто человека. На этот фотографический рассказ у меня ушло всего семь пленок — больше просто не успел снять...

А. САКОВ,
фотокорреспондент газеты «Коммунист»

ФОТО АЛЕКСАНДРА САКОВА

КОНКУРС Ф 87

«МЫ — СЕГОДНЯ»



КОНКУРС Ф87

«МЫ — СЕГОДНЯ»

ФОТО АЛЕКСАНДРА САЛКОВА

ИЗ РАБОТ, ПОСТУПИВШИХ НА ВСЕСОЮЗНУЮ ВЫСТАВКУ

ПАВЕЛ МАКСИМОВ МАРШ МИРА

Анри Вартанов Этапы развития фотопублицистики

Кандидат искусствоведения

В недавние годы, в ту пору, которую теперь именуют временем общественного застоя, всякий юбилей — пусть даже самый скромный — становился поводом для шумных торжеств, исполненных громкой фразеологии, превосходных степеней, завышенных оценок, оптимистических итогов. Причем замечено: чем хуже шли дела, чем меньше было поводов для ликования, тем громче раздавались торжественные клики.

В публицистической фотографии было именно так: в те периоды, которые сегодня, оглядываясь на пройденный путь длиною в семь десятилетий, мы воспринимаем как наиболее плодотворные, критика была полна упреков, обращенных к фотографам, требований работать еще лучше, видеть жизнь глубже и острее. И, напротив, в те годы, когда фотожурналистика страдала недугом деланного оптимизма и откровенной инсценировки жизни, — критика била в литавры.

В это именно время появились статьи и рецензии, посвященные анализу больших, по полторы-две тысячи экспонатов, выставок, в которых не высказывалось ни одного даже самого невинного замечания. У читателей (а они же чаще всего были одновременно и зрителями этих выставок) должно было сложиться впечатление, что наша фотография достигла предельного совершенства. Сегодня настала, видимо, пора для трезвой, объективной оценки как достоинств, так и недостатков советской документальной фотографии, дифференцированного взгляда на разные этапы ее развития.

В. БУЛЛА РАССТРЕЛ ИЮЛЬСКОЙ ДЕМОНСТРАЦИИ

А. ШАЙХЕТ ПЕРВЫЕ МАШИНЫ ГОРЬКОВСКОГО АВТОЗАВОДА

А. РОДЧЕНКО В ПАРКЕ КУЛЬТУРЫ им. ГОРЬКОГО

Г. ПЕТРУСОВ ДНЕПРОГЭС

Случилось так, что в увлечении панегирическими оценками пути, пройденного нашей фотопублицистикой, критика не удосужилась предложить некую, пусть даже предварительную, не для всех сразу убедительную периодизацию ее истории. Для того чтобы разговор о семидесяти годах развития фотодокументалистики был конкретным, чтобы яснее стала видна существенная творческая разница между отдельными ее этапами, я позволю себе попытаться это сделать.

Первый период — революция и гражданская война — охватывает годы с 1917-го по 1922-й. Он характеризуется несколькими сразу же бросающимися в глаза чертами. Снимки той поры, что немаловажно, делались репортерами, получившими закалку в дореволюционной, буржуазной печати. Они были воспитаны на умении вовремя доставить актуальную информацию. Поэтому, кстати сказать, основные события революционного 1917 года, начиная с демонстрации петроградских работниц в Международный женский день, были запечатлены на снимках. И это несмотря на то, что Временное правительство издало распоряжение, запрещающее снимать массовые выступления.

В целом этот период развития фотографии отмечен акцентом на хроникальную трактовку событий. Большинство снимающих считало своей главной задачей запечатлеть облик происходящего в его конкретности и строгой фактичности. Лишь в редких снимках можно увидеть то образное обобщение, которое характерно для публицистического осмысления жизни. Назову только два из них. В. Булла сумел запечатлеть расстрел юнкерами и казаками мирной рабочей демонстрации в Петрограде 4 июля 1917 года. Несмотря на пулеметную стрельбу, репортер с риском для собственной жизни сумел показать происходящее в полноте масштаба и трагической мощи. Снимок, сделанный с крыши близлежащего дома, открывает панораму событий: на фоне светлой мостовой — черные фигурки скачущих казаков, убитые рабочие, разбегающиеся под выстрелами люди.

Можно напомнить еще одну фотографию этого периода. Я имею в виду снимок И. Кобозева «К Зимнему! Петроград, 26 октября 1917 г.», который достигает почти плакатной силы и ясности. Клин бегущей с винтовками наперевес солдатской массы словно разрезает пространство Дворцовой площади, направляя энергию своего движения к чернеющему на заднем плане зданию Зимнего дворца.

Видных репортеров революционной поры было не так много: это, кроме названных, еще П. Оцуп, П. Новицкий, Я. Штейнберг, Л. Леонидов, А. Савельев, Г. Гольдштейн, П. Жуков, В. Булла и ряд других. Их трудами создана летопись событий революции и гражданской войны. Они же (здесь необходимо назвать еще одно имя — М. Наппельбаума) оставили нам запечатленный в снимках облик В. И. Ленина.

Важнейшим событием как для этого, так и для последующих этапов развития советской фотографии был подписанный 27 августа 1919 года В. И. Лениным Декрет о национализации всего фотографического дела в стране. Известно, что вождь революции ценил познавательную, агитационную и историческую роль документальной фотографии.

Вместе с тем, трудности с техникой и фотоматериалами, отсутствие массовых иллюстрированных журналов, крайне низкий уровень воспроизведения снимков в газетах — все это не позволяло фотожурналистике первого периода достигнуть достойного ее возможностей развития.

Это произошло уже на втором этапе, который датируется двадцатыми годами (1923—1932 гг.). В 1923 году начинает выходить «Огонек» — первый советский иллюстрированный журнал. Вслед за ним появляются «Прожектор» и «30 дней», «Смена» и «Красная новь», «Даешь» и «Экран рабочей газеты». Возникли объективные условия для широкого развития фотожурналистики. Появилась потребность в большом числе снимающих. Тут же выяснилось, что старых, воспитанных еще в предреволюционную пору кадров решительно не хватает.

В двадцатые годы в нашу фотожурналистику пришло немало людей из других профессий: художником прежде был А. Родченко, журналистом — Б. Игнатович. Еще одним источником стали фотографы и лаборанты, работавшие прежде в бытовых фотоателье. И, наконец, фотолюбители, которые представляли самые разные слои трудящегося населения страны. Я говорю о кадрах фотожурналистики не случайно: не только объем работы, но и ее характер в 20-е годы стал не под силу фоторепортерам старой школы.

Дело в том, что темами для показа средствами фотографии стали реалии новой, утверждающейся действительности, и рассказать о них необходимо было по-новому. Фотожурналистика 20-х годов вырабатывала новый, неведомый прежде язык. Позже произведения этого десятилетия, созданные такими мастерами, как А. Родченко, Б. Игнатович, П. Новицкий, А. Шайхет, Д. Дебабов, Г. Петрусов, М. Альперт, Е. Лангман, Г. Зельма и другими, будут признаны классикой документального фотоискусства.

Но в эту пору становление своеобразия советской фотопубли-

цистики происходило непросто. Необходимо было преодолеть оставшееся в наследство от предшествующего периода представление о фотожурналистике как о способе лишь добросовестной визуальной информации. Необходимо было также смело соединить документ, лежащий в основе фотохроники, с ярким, впечатляющим образом, идущим от возможностей, принадлежавших прежде художественной фотографии.

Первые шаги в этом направлении не сразу приводили к успеху. Лишь через несколько лет неустанных поисков, начиная со второй половины 20-х годов, сложился тот стиль фотопублицистики, который сегодня, по прошествии времени, воспринимается как неповторимое своеобразие этого периода. Мы без особого труда узнаем «руку» Родченко или Игнатовича, Шайхета или Петрусова, однако каждый из них органически вписывается в более широкое понятие фототворчества рубежа 20-х и 30-х годов.

Здесь нет необходимости анализировать отдельные произведения той поры: о них немало уже написано в последние годы. Я хотел бы назвать основные, принципиальные качества публицистики этого периода, определяющие во многом его неповторимость.

Фотожурналисты 20-х годов очень остро ощущали общественную миссию, лежащую на них. Они считали себя обязанными во весь голос поведать о грандиозных социальных переменах, происходящих в жизни страны. Нельзя забывать, что в то время фотография в прессе была одним из основных средств наглядного рассказа о текущих событиях. Фотожурналисты не ограничивали свою задачу бесстрастным сообщением о случившемся. Они, не скрывая этого, выражали в снимках и свою оценку увиденного. Отсюда присущий произведениям фотопублицистики высокий пафос, своего рода ораторская интонация. Причем замечу, «высокий штиль» фотоискусства 20-х годов (в отличие от того, что было в другие, более поздние периоды) основан был фактически все самые видные мастера репортажа. Коллеги, споря, нередко не выбирали выражений — это было время, когда любые слова произносились на пределе громкости. Но и позже, в 60-70-е годы, наши историки фотографии еще продолжали упрекать таких новаторов, как А. Родченко и Б. Игнатович, в формалистических ошибках.

В их суждениях давали о себе знать взгляды, которые восторжествовали в следующем периоде, — его можно обозначить 1932—1940 годами. В это время во всех областях творчества, в том числе и в фотографии, резко сузился спектр художественного поиска. Новаторы 20-х годов с репутацией «леваков»-формалистов были отодвинуты в тень. На передний план в репортерской фотографии вышли приемы, на которые ориентировались, — прежде всего на язык, присущий изобразительному искусству. Сегодня это направление фототворчества принято считать вполне приемлемым в традиционных жанрах художественной фотографии: портрете, пейзаже, натюрморте, оно пагубно воздействует на журналистское творчество. Репортажные снимки в этих случаях подменяются откровенной постановкой, а композиция повторяет привычные для живописи решения.

Впрочем, трактовка жизненных событий, какой она была принята в предвоенное десятилетие, более всего соответствовала канонам пикториализма. В это время в фотожурналистике стала преобладать фиксация результата, а не процесса происходящих явлений. На смену трудности преодоления пришла легкая радостность побед. Это можно обнаружить в том, как односторонне трактовалась тема подвига: вспомним челюскинскую эпопею, героические сверхдальние перелеты, прорыв в стратосферу. Характерно, что самые известные снимки, посвященные этим событиям, — это репортажи о торжествах, о праздничных встречах героев, о вручении им высоких наград и т. д.

М. АЛЬПЕРТ КОМБАТ

И. ОЗЕРСКИЙ СОЛДАТСКИЙ ТРУД

А. ГАРАНИН СМЕРТЬ СОЛДАТА

С. ЛОСКУТОВ ПАРАД ПОБЕДЫ

на увиденных репортером реальных фактах жизни, на искреннем восхищении достижениями молодой страны, на ощущении своей личной причастности ко всем свершениям. Этим объясняется откровенно-лирическая интонация повествования, присущая большинству авторов наряду с царящим изначально эпическим стилем.

Казалось бы, что может быть схожего между лирикой и эпосом, находящимися на противоположных концах творческого спектра?! Однако именно в единстве этих противоположных начал складывалось творческое своеобразие фотопублицистики 20-х годов. Причем новизна жизненного содержания снимков становилась основой для поисков новых форм выражения. Ни один другой период развития нашей фотографии не знал такого количества творческих открытий, как этот. Репортеры 20-х годов не только демонстрировали поистине чудеса оперативности, но и при этом успевали подумать о форме своих произведений.

В этот именно период появились и обрели силу новые боевые жанры фотопублицистики: фотоочерк, фотосерия, были сформулированы и введены в практику такие методы съемки, как «скрытая камера» и длительное фотонаблюдение. Особое значение в становлении советской фотопублицистики сыграли такие факты творческой жизни второй половины 20-х годов, как создание Ассоциации фоторепортеров при московском Доме печати, выход в свет журнала «Советское фото», проведение в столице большой фотовыставки, посвященной десятилетию Октября. Достижения отдельных репортеров в этих условиях становились достоянием их коллег. Происходило формирование своеобразной школы советской фотопублицистики.

Не следует думать, что успехи нашей фотографии этого периода воспринимались всеми одинаково. Рубеж 20-х и 30-х годов, как известно, во всех областях творчества ознаменован острыми дискуссиями, борьбой разных направлений. Применительно к фотографии следует вспомнить споры, которые происходили между РОПФом и «Октябрем» — двумя группами, в которые входили

Существенным обстоятельством, повлиявшим на характер фотожурналистики 30-х годов, стало все усиливающееся насаждение культа личности Сталина. При том что сам он не очень часто появлялся на снимках, многие стороны жизни, события и люди, участвующие в них, несут в фотографии печать культа личности.

Четвертый период в истории фотопублицистики — весьма короток по срокам и чрезвычайно значителен по творческим результатам. Это — Великая Отечественная война: 1941—1945 годы. Буквально в течение одного дня резко переменилась вся духовная жизнь страны. Отошел в прошлое благостный, праздничный тон фоторассказа о событиях, оказались забытыми многие, прежде непреодолимые табу. Горе, страдания, смерть, тяжелый труд, война стали повседневными сюжетами фотожурналистики. Несколько принципиальных качеств фронтовой фотожурналистики объясняют ее подлинное значение. Начиная с Крымской войны и до наших дней фоторепортеры являются непременными свидетелями войн, происходящих в разных концах земли. Многие из репортеров обладают высокими профессиональными достоинствами: они смелы, оперативны, умеют запечатлеть на своих снимках напряженные батальные сцены. И все же наш фронтовой репортаж не спутаешь ни с каким другим. Почему? Прежде всего потому, что для советских репортеров фронтовые годы не были просто формой профессионального выполнения заданий редакции.

Ощущение каждым человеком, держащим камеру в руках, того, что он участвует в Отечественной войне и речь идет о жизни и смерти страны, нетрудно заметить в большинстве репортажей. Это позволяло фотографам в течение всех четырех лет войны работать на пределе своих сил, совершать не только творческий подвиг, но и военный.

В лучших снимках этой поры чувствуются традиции репортажа 20-х годов: фотографы не ограничиваются фиксацией фактов, но на их основании достигают почти плакатного по лаконизму и выразительности образного обобщения. По этим фотографиям

(а они довольно полно собраны и не раз изданы и у нас, и за рубежом) будущие поколения смогут с большой долей подлинности восстановить не только ход событий Великой Отечественной войны, но и строй эмоций, владевших людьми.

Пришла долгожданная победа, и вместе с нею начался новый этап в истории фотопублицистики — первое послевоенное десятилетие, 1946—1955 гг. Подобно тому, как в течение одного дня в июне 41-го произошла решительная смена сюжетов и выразительных средств фоторепортажа, теперь в неожиданно короткие сроки были забыты те уроки авторской причастности к происходящему, которыми была сильна фронтовая фотография. Снова, как и в предвоенные годы, стала торжествовать инсценировка. Снова фотография рассказывала о жизни холодным и помпезным слогом. Снова стали требовать от фотографа не выделяться своими творческими пристрастиями, своей манерой. Страна с трудом залечивала раны войны, многие города лежали в развалинах, миллионы сирот и вдов испытывали тяжкие жизненные невзгоды, однако тщетно было бы искать отражение этих и сходных с ними тем в фоторепортаже послевоенного десятилетия. Судя по снимкам, появлявшимся в это время, наш народ жил безмятежно-счастливой жизнью. Люди были тщательно причесаны, гладко выбриты, улыбчивы. Влияние культа личности, которое уже в предвоенные годы во многом определяло характер фотографической информации, стало еще более ощутимым.

Вехой, которая решительно порвала с подобным представлением о фотопублицистике и одновременно ознаменовала новый период в ее развитии, стал XX съезд партии (1956 г.). Был осужден культ личности, возобладал новый, объективный взгляд на происходящие в обществе процессы, определены стимулы к творчеству во всех областях деятельности.

В фотографии, как, впрочем, и в других формах творчества, происходила в это время смена поколений. Снова, как и в далекие 20-е годы, основу пополнения в рядах фоторепортеров составили любители. Отсутствие у них привычных для профессионалов внутренних ограничений и предрассудков, свежесть взгляда на окружающее оказались очень ко времени, позволили многим из них вскоре занять ведущее место в фотожурналистике. Достаточно назвать имена Г. Копосова, Л. Шерстенникова, В. Гендель-Роте, В. Ахломова и многих других тогдашних любителей, чтобы стало ясным, как значительна и сильна была «новая волна» фотопублицистики, пришедшая в то время к активному творчеству.

Два обстоятельства способствовали происходящей в фотографии активизации творчества. Первое из них — возобновление с 1957 года издания журнала «Советское фото». На его страницах сразу же развернулся спор о принципах фотожурналистской работы. Авторы статей и заметок единодушно выступали против инсценированной, постановочной фотографии в пользу репортажа. Снимки, публикуемые в журнале, подтверждали правоту этих взглядов.

Второе — проведение представительных ежегодных фотовыставок в лучших залах столицы. После того, как в предшествующем периоде выставки были редким, выключенным из течения повседневной жизни явлением, представляющим исключительно академический интерес, смотры фотопублицистики на рубеже 50-х и 60-х годов производили на публику и на профессионалов-фотографов впечатление выплеснувшегося на полотно снимков бурного, полного решительных перемен времени.

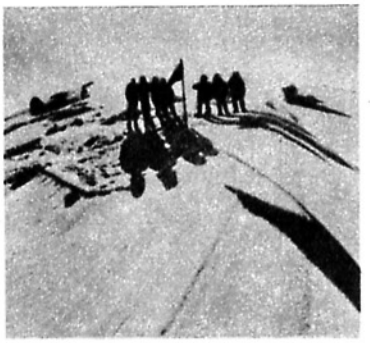
Если оценивать этот период (1956—1965 гг.) в целом, то можно сказать, что он стал решительным шагом к репортажной, ориентированной на ценности подлинной жизни фотографии. Однако движение к правде не было простым и быстрым: на пути нового понимания стояли прежние заблуждения. Восстанавливая сегодня по журнальным публикациям обстоятельства тех лет, нетрудно заметить, что значительная часть репортажей грешит давно известными недостатками. Недаром авторы «СФ» упрекали фотографов за «узкий круг тем и низкий уровень мастерства», за «слабый показ советского человека и его быта. Уж слишком много на выставке металла, огня, конструкций, труб, взрывов и недостаточно раскрыт духовный мир строителя коммунизма».

С названными тенденциями недостаточно активно боролись те, от кого зависело развитие фотожурналистики. Это заметно, в частности, в публикуемых решениях жюри ежегодных больших выставок «Семилетка в действии». В одном из них награждены дипломами всех степеней весьма средние работы и не замечены новаторские снимки В. Тарасевича, в частности его «Двенадцатая симфония», ставшая ныне классикой нашей фотографии. Внимательный фотолюбитель, киевлянин, обратил внимание в своем письме в журнал, что среди снимков, удостоенных высших наград на двух подряд выставках «Семилетка в действии», две трети — постановочные.

Я говорю обо всем этом вовсе не для того, чтобы умалить достижения нашей фотожурналистики периода 50—60-х годов. Сказать об этом необходимо, скорее, для того, чтобы было понятнее наступление следующего периода (1966—1984 гг.), который отмечен во всех областях нашей жизни застойными явлениями. Фотография, к сожалению, тоже не избежала застоя.

Будущий историк фотопублицистики, несомненно, обратит внимание на то, что, конечно же, умение и техническое мастерство фотографов в то время не снижалось, может быть, даже росло. В фотожурналистику — в отличие от предвоенной поры — стали приходить хорошо образованные, с университетскими дипломами, энергичные молодые люди. Можно было бы ждать нового взлета репортажа: для этого имелись все основания. Все, кроме главного, — кроме стремления органов печати вести правдивый, без прикрас, рассказ о всем, что происходило вокруг.

А. СКУРИХИН ЦЕЛИННИЦА



А. ВАСИЛЬЕВ СЕВЕРНЫЙ ПОЛЮС

В. ТАРАСЕВИЧ ПОЕДИНОК

Г. КОПОСОВ ГОРОД НАСТУПАЕТ

Взгляд талантливых фоторепортеров на жизнь, еще недавно острый и беспокойный, становился вдруг благодушным и торжественно-приподнятым. В поле зрения камеры попадали по преимуществу только те аспекты существования, в которых воплощались достижения, — нередко мнимые, зафиксированные лишь на бумаге.

Форсированный тон повествования шел бок о бок с появившейся в фоторепортаже гигантоманией. Она принизила все его стороны: начиная от того, что фотоочерки становились бесконечными по числу составляющих их снимков и кончая сверхувеличениями, господствующими на выставках и в фотографических изданиях, нижними ракурсами, которыми снимали требующие возвеличивания предметы и явления.

На смену простой и естественной красоте, присущей явлениям реальной жизни, в фотожурналистику пришла слащавая, нередко отдающая мещанским душком красивость. Некоторые фотографы с головой бросились во всевозможные формальные эксперименты. Их опыты охотно поддерживались решениями авторитетных жюри. Господство небольшого числа кочующих из снимка в снимок штампов производило впечатление, что перед нами — уже не раз виденные работы. По словам искусствоведа, взглянувшего свежим взглядом на экспозицию фотовыставки, «новые работы казались «старыми знакомыми»: те же ситуации — забавные, но примелькавшиеся, те же лица — фотогеничные, но виденные не раз».

Постепенно стал размываться и основополагающий творческий принцип строгой подлинности репортажа. Инсценировка все чаще выступала под маской достоверности. Иногда, впрочем, она даже не утруждала себя камуфляжем. Вспоминаю прошедшую в начале 70-х годов в «СФ» дискуссию по поводу фотоочерка о машинисте-пенсионере, решившем вернуться в родное депо. Репортер (не знаю, можно ли его назвать этим именем), восстанавливая обстоятельства сей истории, пошел на откровенную инсценировку: герой очерка под руководством фотографа сыграл

не только свое настоящее, но и прошлое. Сотрудник журнала, вспоминая хрестоматийные принципы репортажа, пытался оспорить такое решение. Его оппонент ничуть не сомневался в правоте фотографа: недаром статья была им названа безапелляционно — «Фотоочерк»: приобретения без потерь».

Было бы, конечно, неверным не замечать, что и в этот, нелегкий период развития нашей фотопублицистики в ней работали люди, наделенные зоркостью глаза, природным талантом, помогающим им видеть жизнь достоверно и глубоко. Достаточно вспомнить альпертовского «Николая Амосова», очерки А. Гаранина и В. Тарасевича, репортажно-лирические снимки литовских мастеров, работы репортеров более молодых — В. Семина, О. Макарова, П. Кривцова и других.

Во второй половине 60-х годов происходило формирование яркой, непохожей на другие литовской фотографической школы. Молодые в ту пору фотолюбители — участники Каунасского фотоклуба А. Суткус, А. Кунчюс, А. Мацияускас, Р. Ракаускас и их товарищи выступили с оригинальной концепцией творчества, которую я бы назвал лирическим репортажем. Фиксируя на снимках повседневную жизнь простых людей республики — их труд, отдых, сельские заботы — они создали впечатляющий портрет своего народа.

К сожалению, опыт литовских фотографов мало в чем повлиял на развитие публицистики: с чьей-то легкой руки решено было рассматривать их творчество по ведомству фотоискусства.

А. Суткус и его коллеги не входили в конфронтацию с уже созданной моделью фоторепортажа, но снимки литовских фотомастеров были, конечно же, произведениями художественной фотопублицистики (или документального фотоискусства, — что одно и то же).

Новый период в жизни нашей страны и во всех областях творчества начался, как известно, в 1985 году. Событием, обозначившим рубеж, стал апрельский (1985 г.) Пленум ЦК партии. На нем была дана недвусмысленная оценка предыдущего периода развития, открыты возможности для прямого и честного разговора о жизни и ее острых проблемах.

За прошедшие два с половиной года резко изменился облик нашей журналистики: газеты и журналы в своих публикациях ставят самые важные, самые животрепещущие вопросы общественной перестройки. Представители художественных форм творчества — писатели и кинематографисты, работники театра и телевидения — признают первенство публицистики, в отдельных своих произведениях стремятся к такой же актуальности и остроте.

Однако все, что сказано выше, относится лишь к словесной публицистике. Фотожурналистика, являющаяся вроде бы неотъемлемой составной частью прессы, как показывает опыт, резко отстает в своей перестройке. Снимки, появляющиеся на газетных полосах, к сожалению, пока что весьма похожи на то, что мы видели прежде. Характерно, что понимание фотографами и бильдредакторами необходимости перемен существует. Об этом свидетельствуют их высказывания, опубликованные в последнее время в нашем журнале. Но одного понимания, как видим, недостаточно: необходимо также воплотить осознанное в конкретные результаты творчества, в снимки.

И снова, как и в предшествующем периоде, нас ожидает парадокс. Умения, профессионального мастерства, технической оснащенности у нынешних наших фоторепортеров — хоть отбавляй. А вот используется весь этот мощный арсенал явно недостаточно. Создается впечатление, что большинство снимающих не знает сегодня, как реализовать имеющиеся в их распоряжении творческие возможности. Многие фоторепортеры стоят в некоторой растерянности перед бурными процессами, происходящими в нашей стране, и не знают, с какой стороны, каким образом рассказать о них. Как тут не вспомнить не раз высказанную М. С. Горбачевым мысль о том, что самая важная — и самая трудная одновременно — перестройка должна произойти внутри человека, в его сознании, в его понимании окружающего.

Почему фотопублицистика уступает статьям и корреспонденциям, расположенным рядом на полосе? Некоторые считают, что причина этого в том, что критическое раскрытие темы трудно дается фотографии. Но, думаю, подобное объяснение весьма неполно: ведь значение нынешнего этапа развития публицистики не ограничивается прозвучавшей со страниц печати острой критикой. Кроме нее в газетных и журнальных публикациях привлекает свежесть и новизна подхода ко всем аспектам нашей жизни, нестандартность осмысления проблем, человеческих характеров и судеб. А в этом, согласитесь, фотография способна достигнуть не меньшего, нежели слово. Важно только, чтобы у человека с камерой было желание (и, что немаловажно, — умение!) по-новому увидеть и воплотить на снимке происходящее вокруг. Чтобы на смену привычным, многократно виденным, не требующим никаких творческих усилий решениям пришло подлинное фотографическое открытие жизни, нынешнего своеобразия.

Задача эта, конечно, не из легких.

В ее решении, уверен, советским фотожурналистам способны помочь знание и использование лучших творческих традиций, накопленных за минувшие семьдесят лет.

Творческий тандем

«Три мудреца в одном тазу пустились по морю в грозу...» Этими строчками детского стишка откликнулся один из коллег на идею фотокорреспондентов «Литературной газеты» Тимофея Баженова и Вадима Крохина пересечь всю страну с запада на восток на «газике» — видавшем виды вездеходе Баженова. Но, несмотря на все организационные и технические трудности, фотоавтопробег состоялся.

Главное, что обеспечило успех предприятия, — личные качества, способности, взаимозаменяемость и взаимодополняемость его участников. Они очень разные — и по характеру, и по творческим пристрастиям. Один — взрывной, импульсивный, настоящий «генератор идей», другой — уравновешенный, рассудительный, умеющий идеи превращать в реальность. Баженов — прирожденный репортер, «король» событийной съемки, Крохин — признанный знаток современной фототехники, мастер студийного и репортажного портрета. В этом пробеге оба показали себя людьми компанейскими, грамотными шоферами и автомеханиками и, что главное, настоящими фотографами-универсалами, равно успешно работающими в самых различных фотографических жанрах.

Начав свое путешествие в Ужгороде, на западной границе СССР, передвижной корреспондентский пункт «Литературной газеты» достиг самой южной точки страны — Кушки, а закончил свой маршрут на Тихоокеанском побережье во Владивостоке.

За пять с лишним месяцев фотожурналисты проехали 29 тысяч километров. Они поднимались на перевалы Карпатских гор, Северного Кавказа, Памира и Тянь-Шаня, пересекали песчаные просторы пустыни Каракум и сибирскую тайгу, переправлялись на пароме через Каспийское море и объезжали Байкал... Причем большая часть пути пролегала не по шоссе, а по проселкам, по бездорожью, по руслам речек и ручьев.

И ведь это было не туристское путешествие, не долговременная научная экспедиция, а оперативная газетная работа: не реже раза в неделю репортеры отправляли с маршрута свои фотографии в редакцию. Работа в экстремальных условиях нередко требовала предельного напряжения сил. Так было на Памире, когда, совершив скоростной штурм высоты в 5 тысяч метров, они двое суток пролежали пластом: страшно болела и кружилась голова. Так было, когда в конце октября ночные тридцатиградусные морозы испытывали на прочность и машину, и их самих в Забайкалье...

Побывав в городах и селах восьми союзных республик, отсняв километры цветных и черно-белых пленок, Крохин и Баженов привезли огромное количество разнообразных репортажей, портретов, этнографических зарисовок, пейзажей. Знакомство с этими материалами позволяет говорить об их авторах не только как о весьма профессиональных репортерах-газетчиках, но и как об интересных фотохудожниках, снимки которых отличает высокая изобразительная культура, умение видеть прекрасное в природе и людях.

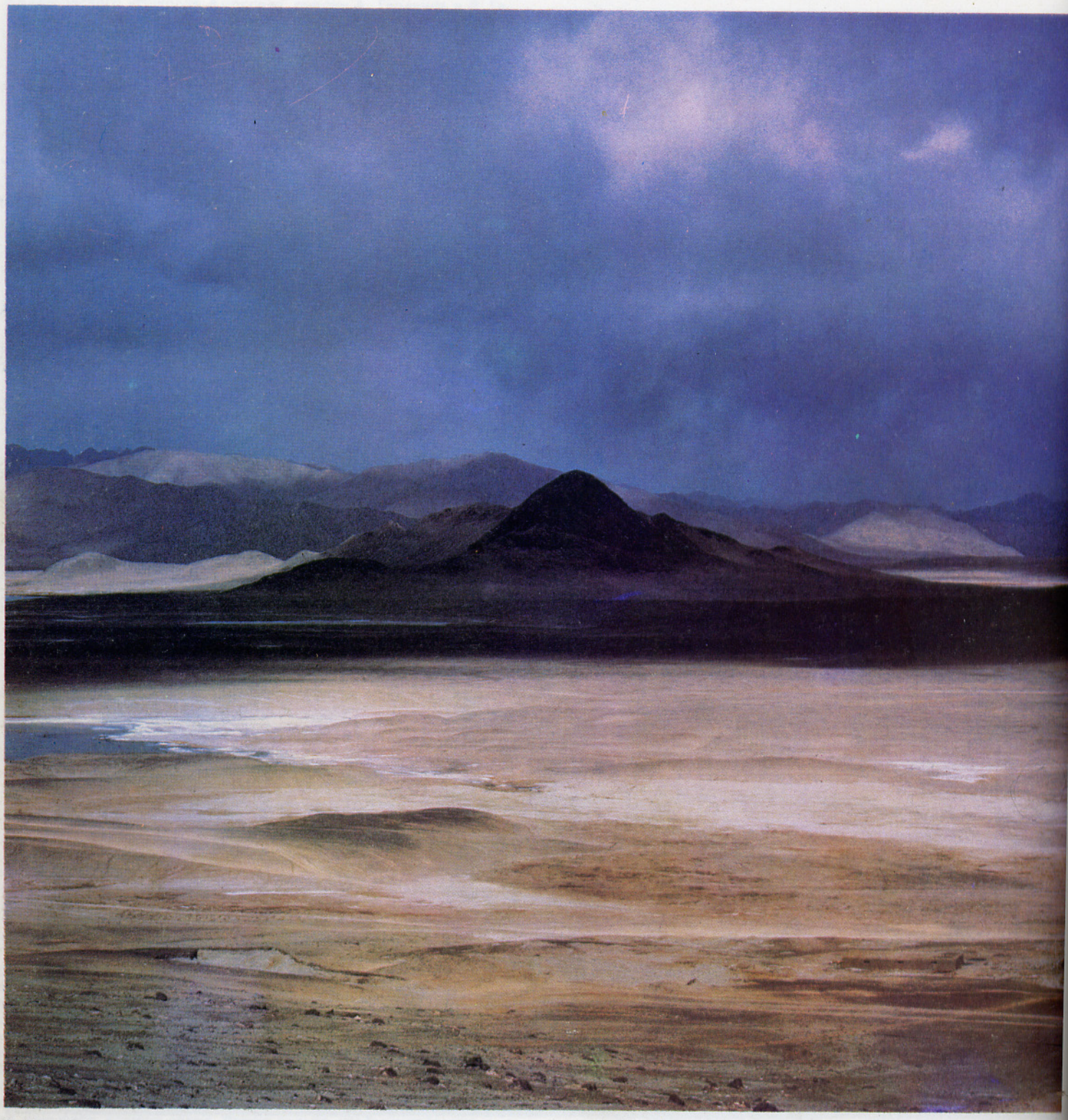
Фотоавтопробег стал еще и свидетельством крепнущих международных связей советских фотографов, примером взаимовыгодного международного сотрудничества. В его организации приняли участие фирмы «Ильфорд» и «Аутопан», первая из которых снабдила фотожурналистов черно-белой фотопленкой и цветной бумагой «Сибахром», а вторая — проявочной техникой. И уже на ближайшей торгово-промышленной выставке в Москве стенды этих фирм украшали цветные снимки Крохина и Баженова, сделанные в автопробеге.

Н. ПАРЛАШКЕВИЧ

ФОТО **ТИМОФЕЯ БАЖЕНОВА и ВАДИМА КРОХИНА**

БЕРЕЗНЯК

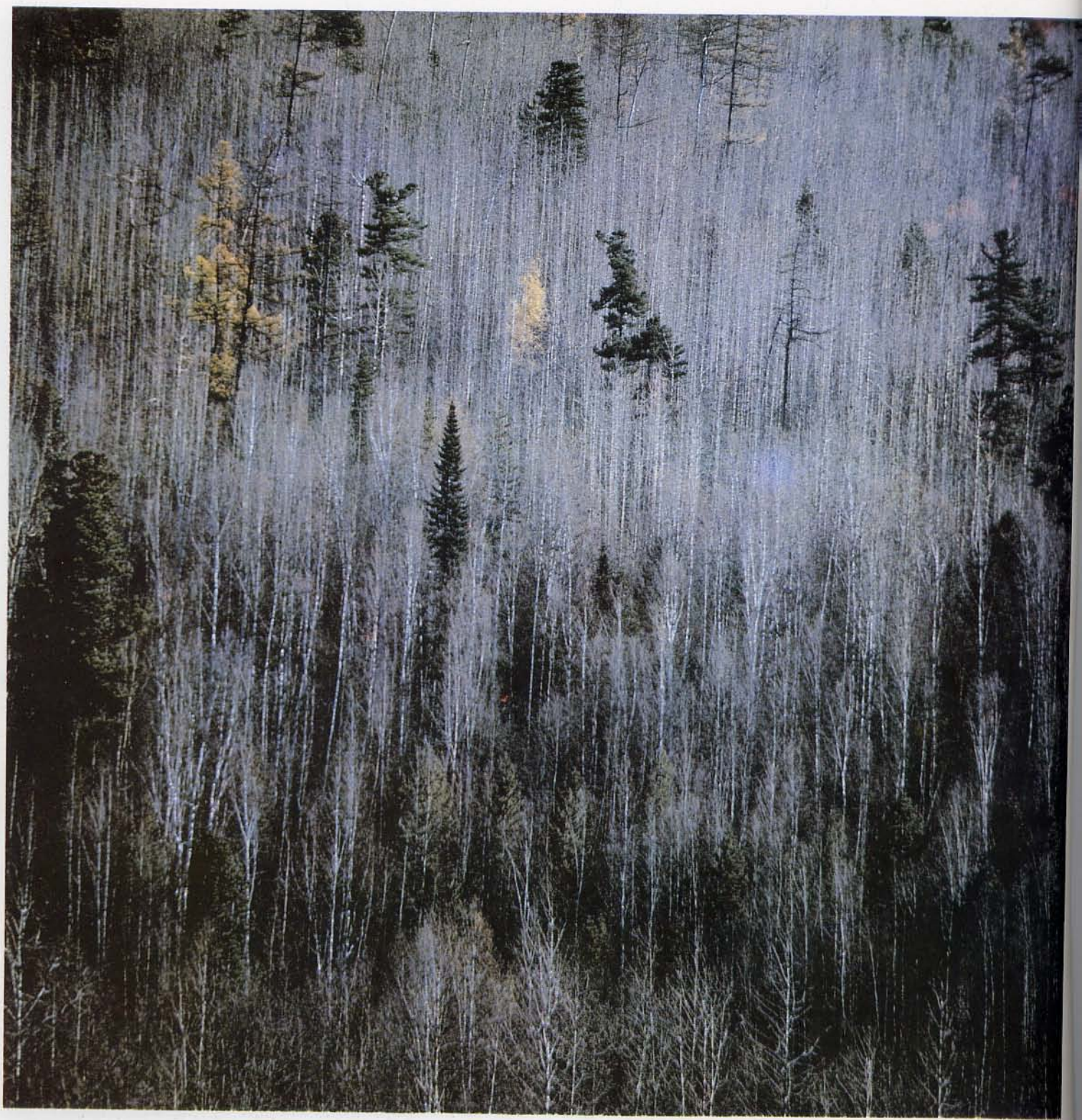
ФОТО **ТИМОФЕЯ БАЖЕНОВА и ВАДИМА КРОХИНА**



ПАМИР. ВЫСОТА — 3500 МЕТРОВ

У МОРЯ ЧЕРНОГО

ФОТО **ТИМОФЕЯ БАЖЕНОВА** и **ВАДИМА КРОХИНА**



ТАЙГА НАД БАЙКАЛОМ

Михаил Леонтьев **Эхо фотовыставки**

Конечно, есть люди, которые как врачи, давшие Гиппократову клятву, обязаны лечить природу, охранять ее. Колдуя в лабораториях, а то и рискуя жизнью, с ружьем в руках. Есть люди, которые бьют в набат словом, призывом, будоража общественное мнение. И небезрезультатно: свеж в памяти государственный запрет на отвод сибирских рек, ставший возможным во многом благодаря неустанной работе наших словесников.

Нужно сказать, что фотография включилась в эти процессы сразу же, и действовала тут по двум направлениям. Первое: сам по себе показ красот нашей природы. Не будем преуменьшать его значения. Оно сыграло и будет еще играть важную роль, хотя, конечно, и браконьер, и природонасильник могут повесить у себя дома фотографические пейзажи в рамках.

Второе направление: агитфотоплакат. Признаемся, что здесь похвалиться нам пока нечем. Забывают многие, что создать плакат под силу не просто фотографу, но художнику-фотографу или же фотографу с помощью художника. Иначе — дилетантизм, обескураживающая наивность и раздражающие глаз швы, подчистки... Благих намерений явно недостаточно. Порой откровенный протокольный фотодокумент действует на наше сознание куда сильнее (В. Песков недавно на страницах «СФ» хорошо это доказал на конкретном примере).

Но вот совершенно новое направление, пока единственное в своем роде. Аналогов нет.

...Есть на Южном Урале озеро Тургояк. По классификации ЮНЕСКО оно входит в число знаменитых озерных жемчужин мира. Местные фотографы многие годы пытались объять необъятную красоту уникального озера. Что-то получалось, что-то нет. Шли годы, копились архивы негативов. А вокруг Тургояка начинали кипеть страсти, отнюдь не искусствоведческого свойства. Кульминация их — обращение граждан поселка Тургояк, принятое на сходе в апреле 1985 года. «... За 20 лет из озера выкачано 65400000 кубометров воды, что составляет одну восьмую его объема. Через два-три года начнутся необратимые процессы». Началась борьба за то, чтобы прекратить забор воды из озера и создать вокруг него национальный парк, так сказать, пешеходную, а не промышленную зону.

Включились в эту борьбу и фотографы — члены фотоклуба «Импульс» города Миасса. Что они сделали? Нетрудно догадаться, выставку. Но какую? Называется она «Озеро наших тревог, наших надежд».

Из выступления на открытии выставки председателя «Импульса» Михаила Терентьева: «Весной 1984 года мы решили провести фотовыставку, рассказывающую о поселке Тургояк, его людях, природе. К осени собрали материал и когда просмотрели его, то обнаружили, что оказалось очень много кадров озера. Не помню, кто спросил тогда: а что мы о нем знаем? В каком оно состоянии? Решили детально рассмотреть положение дел и собрать дополнительный изобразительный материал. Тогда мы еще не знали, не сформулировали для себя цели выставки, не говоря уже о путях решения проблемы озера. Были колебания — получится, не получится, но после многочисленных встреч со специалистами, заинтересованными лицами стало ясно: озеро — болевая точка для всех нас, которая концентрирует в себе не только экологические, но и нравственные, исторические, культурные, социальные проблемы. Мы поняли, что, если не решить их сегодня, сейчас, это будет преступлением перед будущими поколениями. И уже не могли не сделать этой выставки».

Начинается экспозиция со снимков начала века, с темы «памяти». Но не с ободряющей статистики «по сравнению с 1913 годом мы ушли вперед на столько-то километров». С Тургояком как раз наоборот: ушли назад. Хотя на выставке среди многих репродуцированных документов (цитаты, графики, таблицы) есть и такие слова, написанные в 1916 году: «Пришел человек, дачник, пришли потребности техники, цивилизации... и прежнего Тургояка не стало». Тревога того времени не послужила уроком, озеро взяли в кольцо мощные индустриальные заслоны.

Выставка построена по законам публицистической газетной статьи. Исторический срез, «путешествие в обратное». Современное плачевное состояние тускнеющей на глазах жемчужины. Эмоциональный порыв: плакатные фотомонтажи, сатирические фотообвинения, сарказм, боль, протест. Кто виноват? Призыв принять конкретные меры. Что делать? Именно так ставятся проблемы в прессе.

Самое же главное: фотографы из «Импульса» не ограничились... импульсивной акцией. Хотя кто осудил бы их за это? Наоборот, поставили бы им в заслугу столь благородную акцию. Но не тщеславие руководило фотографами, а желание, столь естественное для людей социально активных, довести дело до конца.

Выставка стала передвижной по области и дошла до ее центра — Челябинска, войдя составной частью в областную экспозицию «Природа и мы». Проблема Тургояка оказалась в фокусе внимания всего Южного Урала. Миасцы ознакомили с выставкой горком КПСС, показали ее на всех предприятиях города, провели «круглый стол» совместно с редакцией газеты «Миасский рабочий». Трое членов фотоклуба — М. Терентьев, Ю. Липин, А. Звездин вошли в состав рабочей группы по проблемам Тургояка при горкоме партии.

Резонанс превзошел все ожидания. К работе по спасению озера подключились Тургоякский поселковый совет, Ильменский заповедник, Гидрометобсерватория, Общество охраны природы, лаборатория Института комплексного использования и охраны водных ресурсов.

Конечно, не может не возникнуть закономерный, почти детский вопрос: где все эти организации были раньше? Челябинский журналист М. Фонотов, анализируя выставку в областной партийной газете «Челябинский рабочий», пишет: «Кто встал на защиту озера Тургояк? Любители фотографии. Не ученые-географы, которые лучше всех знают, что озеро в беде. Не инженеры УралАЗа, которых могло бы настигнуть чувство некоторой вины. Не гидротехники, не гидрогеологи, которым известны все варианты спасения озера... Нет-нет, сразу оговорюсь: ученые, инженеры — кого ни возьми, все готовы на слова сочувствия Тургояку. На слова. Что они могут более? А фотографы — могут? Могут однако».

Лучше поздно, чем никогда. Те, кто были готовы на слова, стали готовы и на дела.

Из Миасса нам прислали документ. Газету «Миасский рабочий». Страница охраны природы. Рубрика «Эхо фотовыставки». Заголовок «Теперь за работу!». Название документа, совместного постановления бюро ГК КПСС и исполкома городского Совета народных депутатов гласит: «Комплексная программа мер по защите и сохранению памятника природы — озера Тургояк».

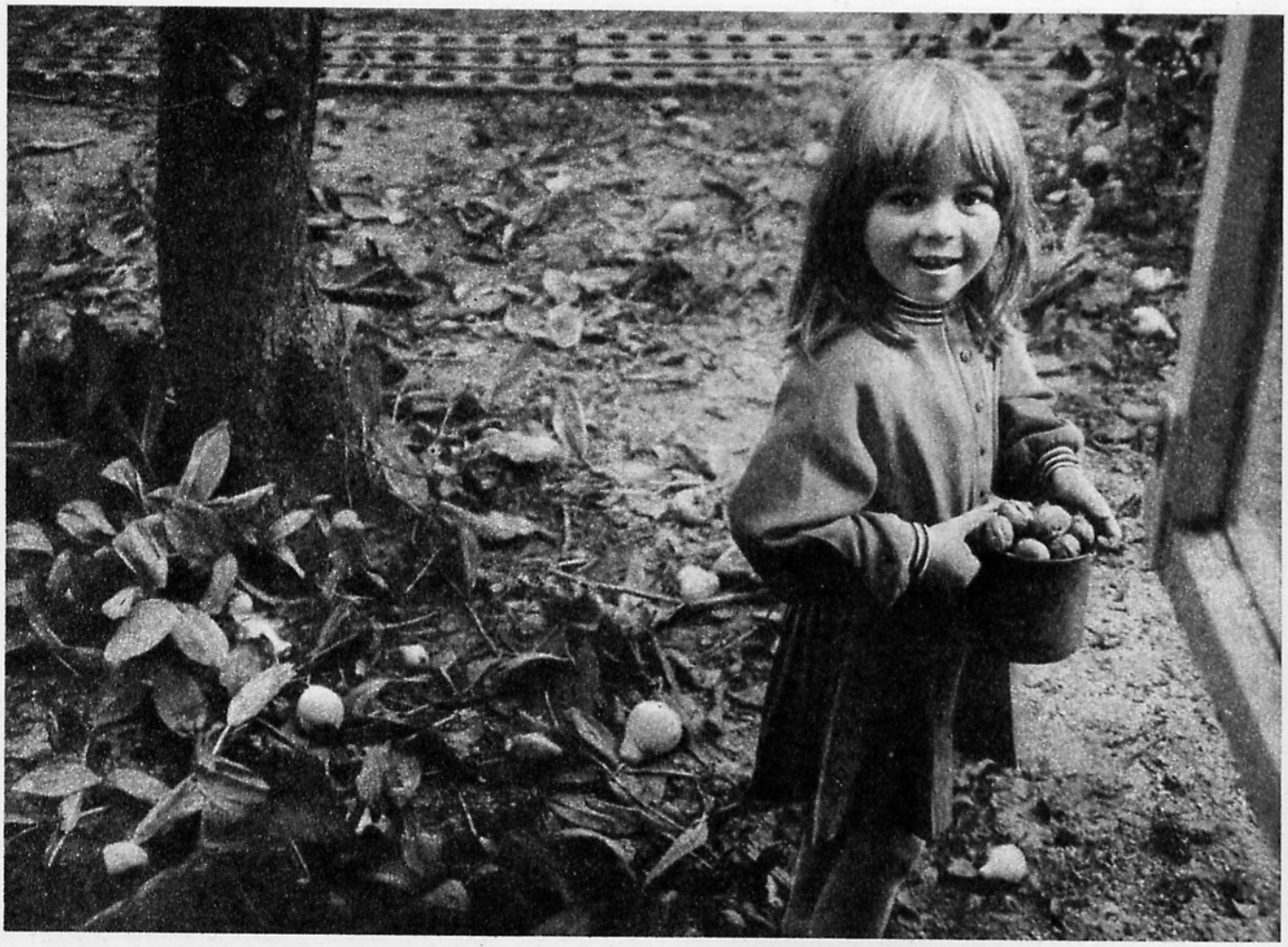
Редакция, предваряя текст постановления, пишет: «В нем дается краткий обзор нынешнего состояния жемчужины Южного Урала, говорится о большом общественном резонансе, который получила экологическая фотовыставка «Озеро наших тревог, наших надежд». По последним данным с ней ознакомились более 18 тысяч жителей города. Ими внесено 120 предложений. Они касаются мер по спасению Тургояка от гибели. Эту работу решено считать нравственным долгом каждого миасца».

Раздел I постановления назван «Создание Тургоякского национального парка». Раздел II — «Рационально-хозяйственное водопользование в городе». Раздел III — «Использование водозаборной зоны ландшафтного лесопарка». Все эти разделы — суть пожеланий, да нет, требований миасцев.

...Эту статью можно было бы закончить так. Наша справка: пока миасцы боролись за озеро, фотохудожники имярек получали за свои салонные работы премии за рубежом — столько-то серебряных, бронзовых медалей, есть и золотая.

Не будем их осуждать. Фотография наша многообразна, различные ее направления — равноправны. Но, право же, хочется, старомодно выражаясь, снять шляпу перед теми, кто не думая о том, что «гражданином быть обязан», таковыми есть и будут.

Сергей Карташев **Нужно искать**



А. ВИТКОВСКИЙ. ОСЕННИЙ ПОДАРОК

Накануне своего десятилетия народная фотостудия «Поиск» (Тирасполь) провела творческий отчет в редакции «СФ». На столы легли многочисленные работы, из которых откристаллизовалось около 50 снимков, выставленных в редакции. Тонкие пейзажи В. Решетникова, А. Паламаря и А. Калиновского передают сложные для фотографии состояния природы — затишье, мглу, переходы от ночи к утру, от вечера к ночи. Внешне простые жизненные ситуации С. Осечкина наполнены каким-то внутренним беспокойством, напряженностью и недосказанностью. В. Добрынин снимает все происходящее вокруг, балансируя на грани так называемой «газетной» и художественной фотографии. Свежи по взгляду портреты В. Решетникова и особенно его цикл «Детский сад», где автору явно удалось сказать собственное слово. Интересны композиционные поиски И. Питиримова и М. Татарникова. Как бы суммируя почти все «культивируемые» в «Поиске» направления, с неуёмной энергией работает бессменный руководитель клуба А. Витковский. Особо стоит отметить внимание тираспольцев к своему городу — качество, которым могут похвалиться не многие клубы.

В «Поиске», естественно, есть группа лидеров — шесть человек уже выступили с персональными выставками. Есть, конечно, и творческие проблемы. Так, еще далеко не все студийцы обладают ярко выраженной индивидуальностью, собственным фотографическим стилем, языком, почерком. Так же проблемно, на мой взгляд, стремление многих работать циклами. Здесь наряду с удачами встречается подмена глубокого проникновения в тему схематичностью, подгонка снимков под общую идею. Все сказанное свидетельствует о необходимости преодолеть разрыв между лидерами и остальными членами НФС.

«Поиск» трудно обвинить в отсутствии творческой атмосферы, пассивности. Фотоколлектив этот прекрасно организован. Здесь максимально удовлетворяются потребности в творческом взаимодействии, повышении мастерства.

«Поиск» создал одну из немногих в стране постоянно действующую фотографическую галерею. Проведено 50 выставок фотомастеров России, Литвы, Латвии, Белоруссии, Украины, Молдавии. С большим успехом прошли всесоюзная межклубная выставка «Современница», привлекшая около 500 авторов из 84 городов СССР, и выставки межклубного кругового обмена «Многоликие секунды». Постоянно проводятся творческие отчеты, внутриклубные конкурсы...

Несомненно, «Поиск» сегодня — один из самых активных фотоколлективов страны. Но нет ли в столь стремительном развитии студии опасности для неокрепших еще творчески фотолюбителей? Думаю, что такая опасность кроется в чрезмерном увлечении активной выставочной, учебной, конкурсной деятельностью, за которой порой забывается необходимость большой внутренней работы каждого над самим собой, духовного развития, роста общей и фотографической культуры.

Одна из серьезных проблем для любого клуба — приток свежих сил. К чести «Поиска» надо сказать, что здесь он оказался на высоте. Художественный руководитель «Поиска» А. Паламарь является организатором и руководителем одной из лучших в стране детской студии «Взгляд». При «Поиске» работает детско-юношеская студия «Тирас». Фотокружки, руководимые членами студии, работают при ЖЭКах, школах, предприятиях.

Я испытываю многолетнее и постоянное уважение к «Поиску» и его деятельности и надеюсь, что этот откровенный разговор послужит дальнейшему развитию студии и ступенью к новым достижениям.

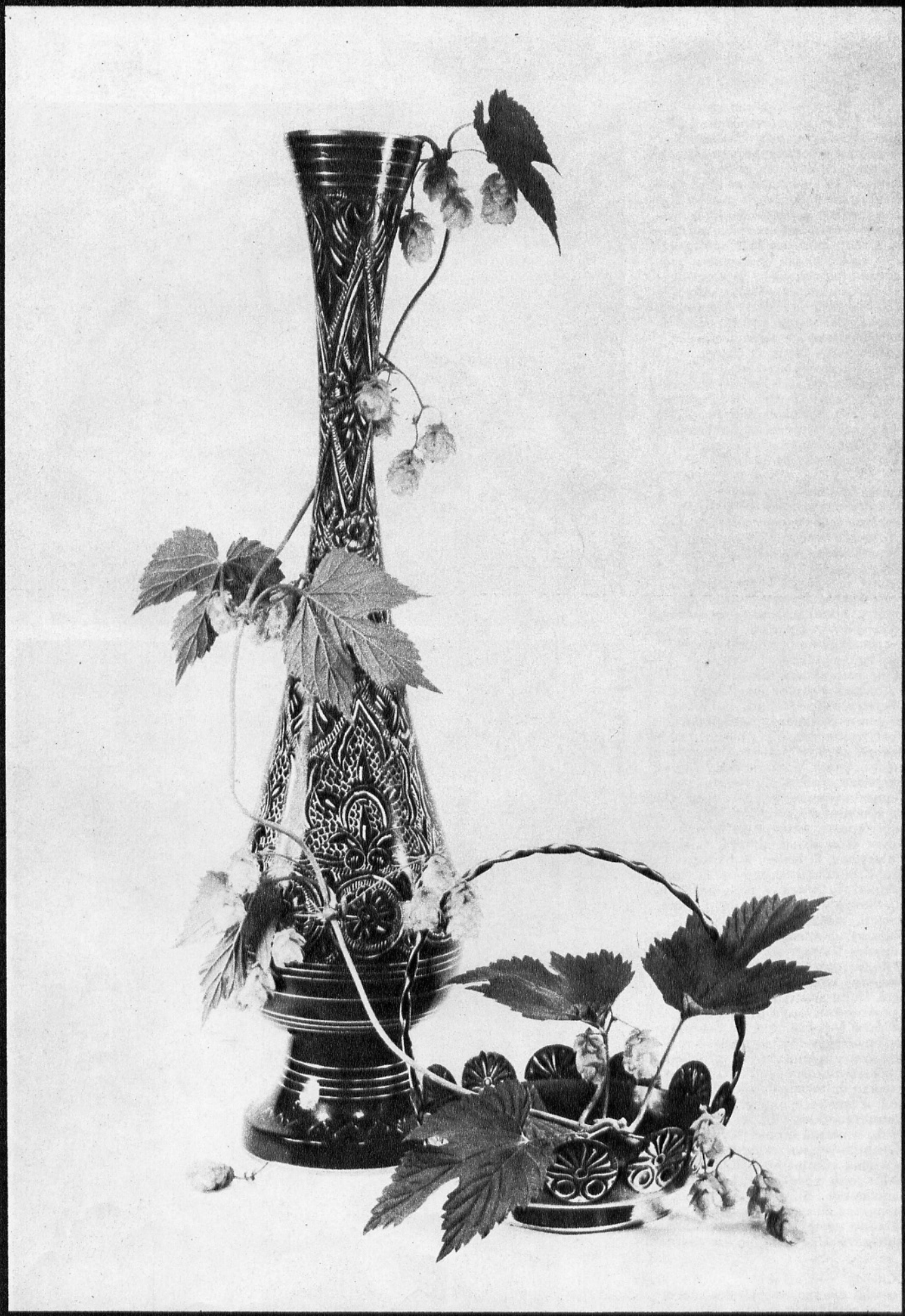
В. СЕМЕНЮК МОТОКРОСС

В. ДОБРЫНИН ХОРОШИЙ УЛОВ

А. КАЛИНОВСКИЙ ТУМАН

С. ОСЕЧКИН ДВОЕ

ИЗ РАБОТ, ПОСТУПИВШИХ НА ВСЕСОЮЗНУЮ ВЫСТАВКУ



АРКАДИЙ ПОРОЧКИН КОМПОЗИЦИЯ

Размышляя о будущем

Через два года Челябинский народный фотоклуб отметит свое тридцатилетие. Сейчас в клубе фотографы трех поколений — те, кому за двадцать, сорокалетние и перешагнувшие пятидесятилетний рубеж.

Время от времени на заседаниях клуба ветераны рассказывают молодым о днях минувших. Вспоминают, как проходили в Москве в огромном Манеже всесоюзные фотовыставки. Отбор снимков был предельно объективный, без оглядки на имена и звания. Голосовали персонально за каждую работу. Это была действительно учеба для авторов. В каталогах выставок указывались полностью имя и отчество, год рождения. Первыми челябинцами на этих выставках были Е. Ткаченко, Ю. Теуш, Л. Пикус... Вспоминаются и первые контакты с другими фотоклубами страны. В Таллин коллекцию повезли тогда А. Ходов и Ю. Рожков, в Севастополь — С. Васильев и В. Георгиев... Первые успехи и награды, полученные в Ленинграде, Запорожье, были скромны... Потом будут призы «Золотой глаз» и медали.

Ну и, конечно, у многих на памяти первый Челябинский фотофестиваль 1978 года и выставка «Новые имена челябинского фотоклуба». Ее участники, те, кто пришел в клуб лет десять назад, сейчас наша главная опора и надежда.

Одна из наших заповедей — все равны перед фотографией. Другая — не подражай авторитету, прокладывай свою фотографическую тропинку. Может быть, поэтому у нас никогда не было почвы для образования группировок.

Интересна, на наш взгляд, одна клубная традиция. Два раз в год, в начале весны и осени, на берегу озера Чебаркуль проводятся творческие семинары фотолюбителей и фотожурналистов. Мы приглашаем представителей клубов Магнитогорска, Златоуста, Миасса, Сатки, Свердловска, Перми и других городов страны. Хотим мы пригласить в чудесный край голубых озер Южного Урала женщин-фотографов.

...Вот так идет время, четверг за четвергом. Приносят свои новые работы Л. Бородулина, В. Гнеушев, В. Бакин, В. Басков, В. Осколков, С. Жатков, В. Иванов, В. Попов, И. Бухарин, А. Симаков, В. Смышляев, Ф. Шмидт... Потом, когда закончена «официальная» часть, мечтаем:

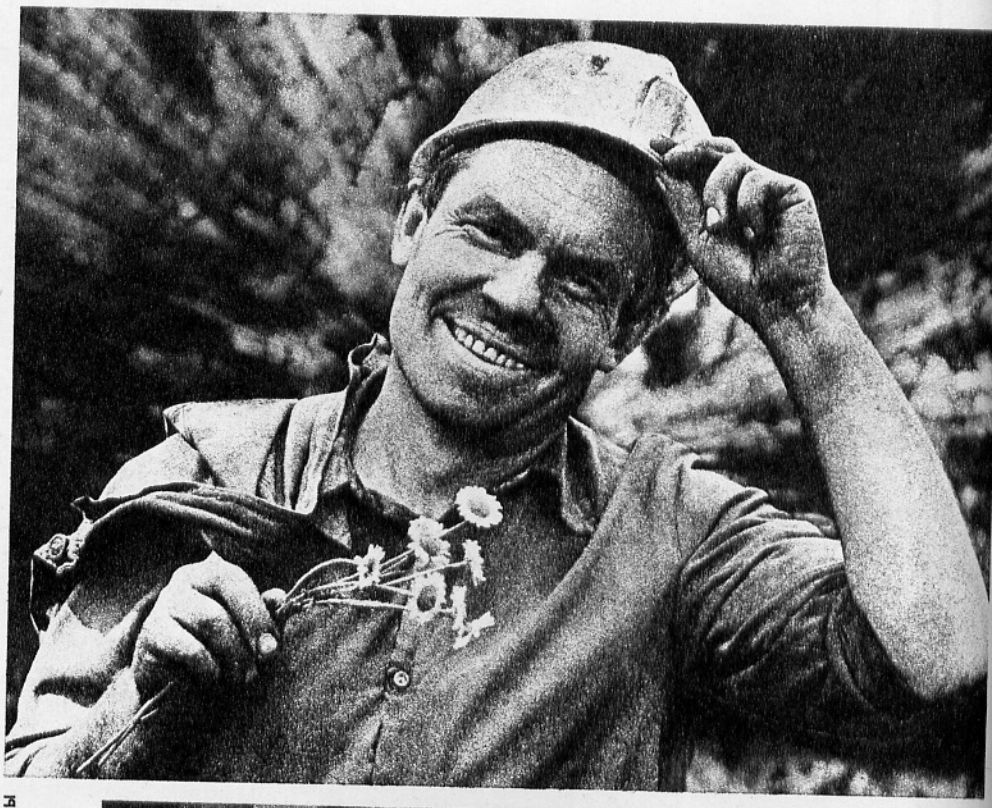
— Надо поднять из архивов и опубликовать наиболее ценное из творчества мастеров прошлого. Ведь, наверняка, будут обнаружены «соседние» кадры, не публиковавшиеся ранее. Пора заняться созданием «фотографической истории СССР».

— Хорошо бы в Москве создать Всесоюзную фотографическую библиотеку — хранилище каталогов, журналов, монографий, исследований по фотографии. Это бы заметно повысило фотографический уровень и любителей, и профессионалов — практический и теоретический.

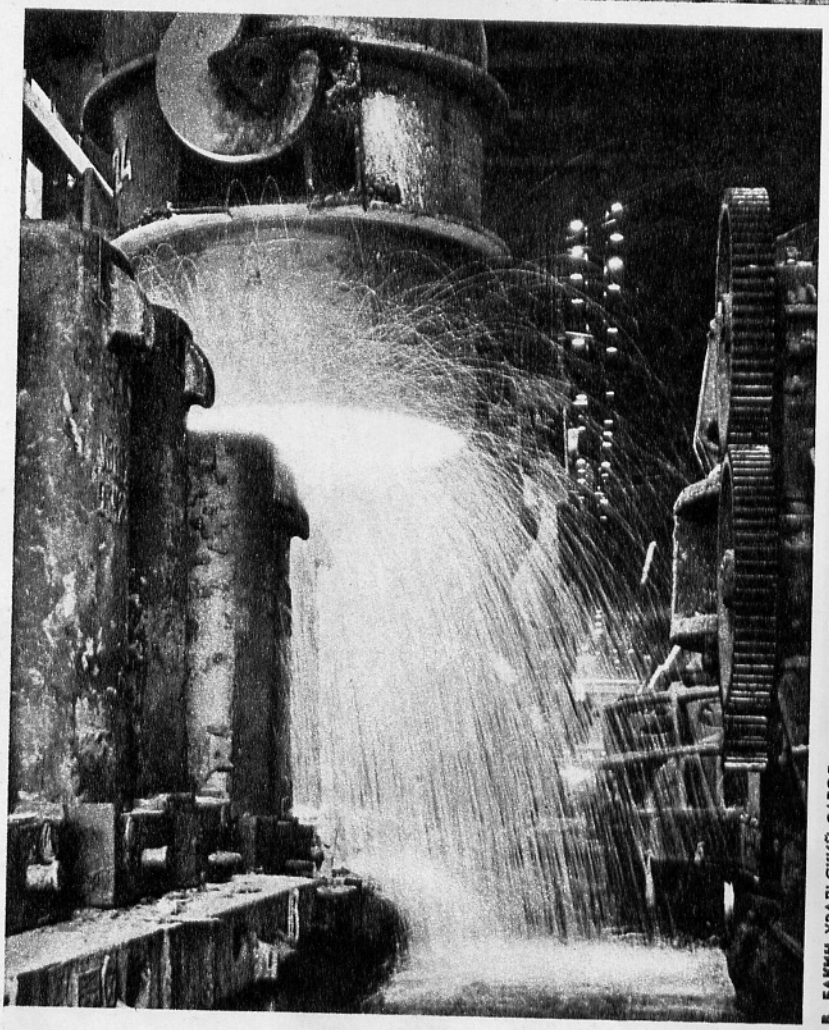
— Почему бы в нашей стране не организовать международную выставку журналистской фотографии «Социализм и мир» и пригласить в жюри фотомастеров мира.

Идеи, предложения... Верим, что многие из них исполнятся. Расходимся, когда город уже спит. Скоро наступит новый день. Люди с фотоаппаратами сделают новые кадры.

В. БЕЛКОВСКИЙ,
художественный руководитель народного коллектива Челябинского фотоклуба

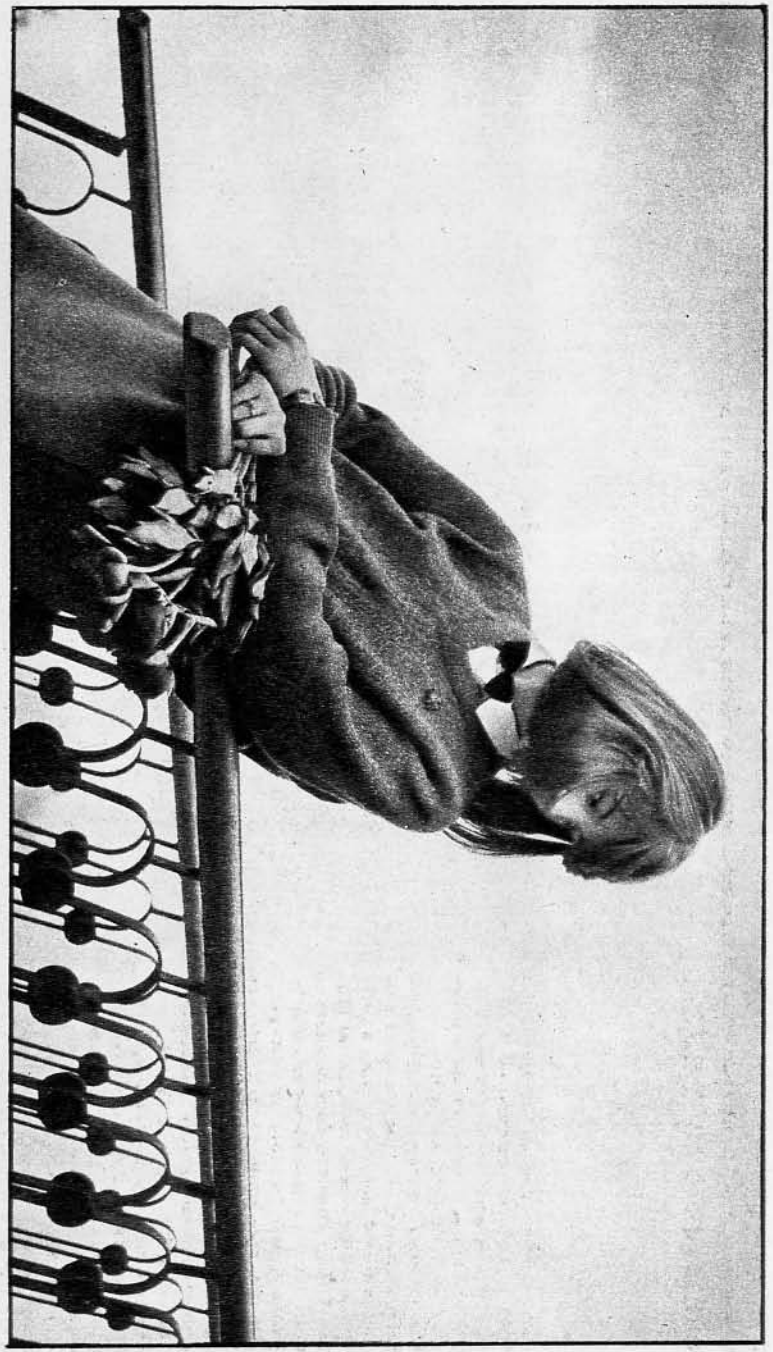


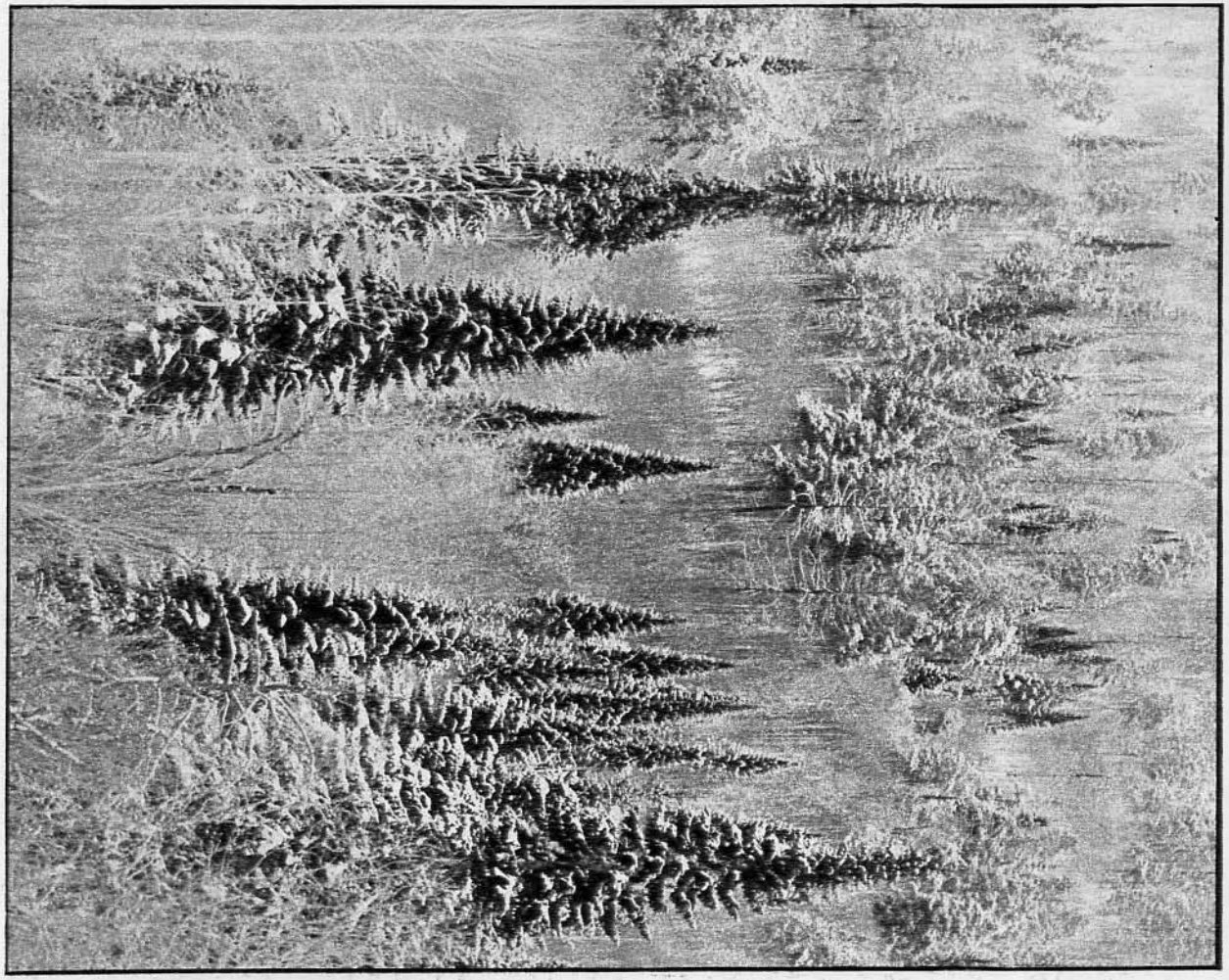
Ф. ШМИДТ ПОСЛЕ СМЕНЫ



В. БАКИН УРАЛЬСКИЙ ЗАВОД

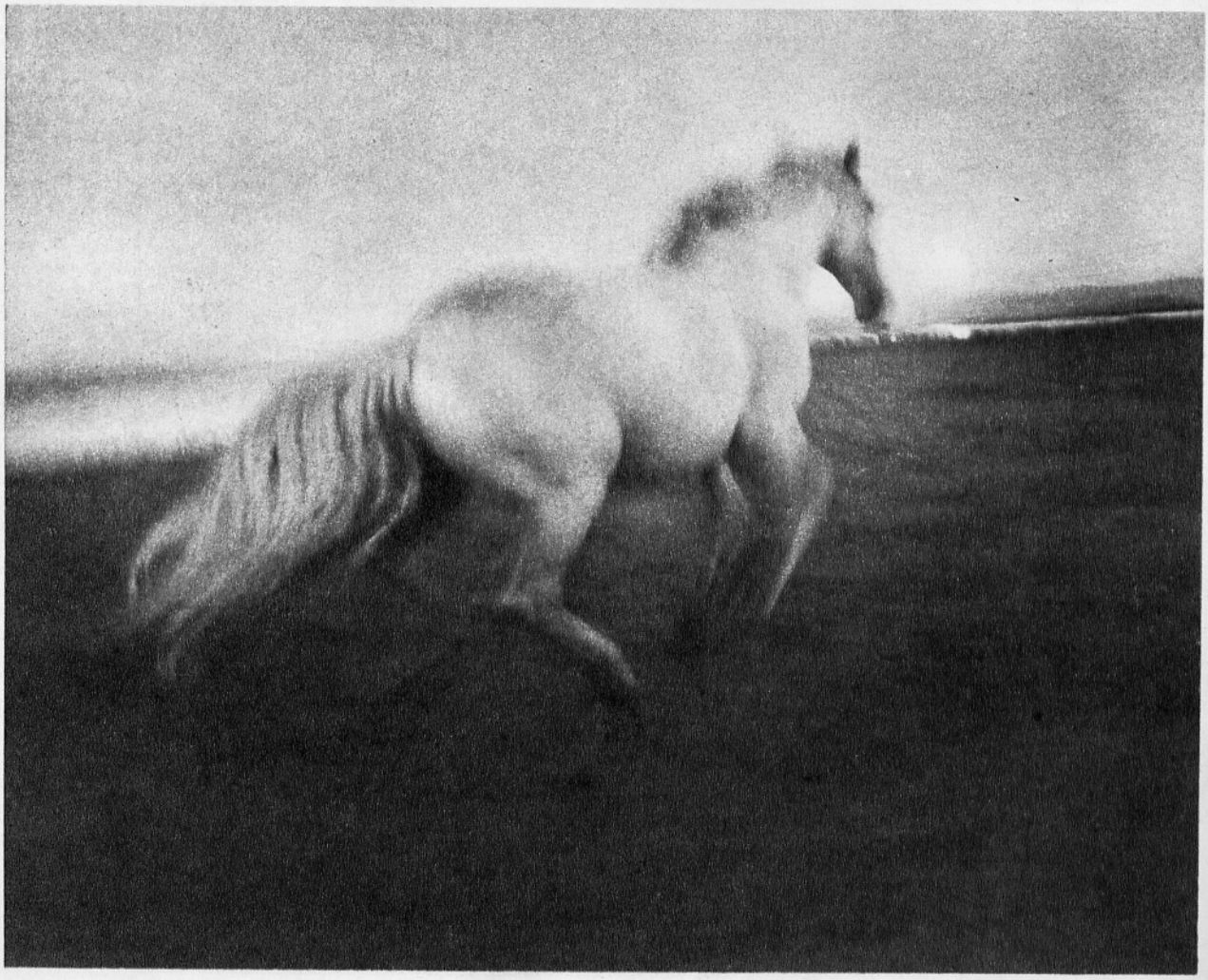
Б. КАУЛИН ОЖИДАНИЕ





Ю. ТЕУШ ЗИМА НА УРАЛЕ

В. БАКИН КТО БУДЕТ ПЕРВЫМ?



С. ЖАТКОВ НА ВОЛЕ

Из читательских конвертов...

П. КАШАЕВ
ИЗ РЕПОРТАЖА «КРУИЗ»

Уважаемая редакция! Моя фамилия Кашаев, зовут Павлом. Сам я коренной тамбовский, работаю в тамбовском филиале МГИКа фотографом. Кое-что умею. Репортаж «Круиз» (это название ансамбля) родился случайно, я и не предполагал, что у меня что-то получится на той съемке. Больше рассчитывал на рекламные снимки, старался снимать как можно больше крупных планов и как можно меньше — движение, поскольку фотографировал на пленку 65 ед. ГОСТа на 1/8, 1/15 с. Но когда я посмотрел все отснятые пленки, стало ясно, что реклама моя почти полностью «пролетела». При составлении репортажа я старался особо не мудрить и взял три концертных варианта и три — за кулисами. Пожалуй, главной моей задачей было показать вкупе с яростной экзотикой концерта обстановку усталости за кулисами...

П. Кашаев,
Тамбов

Р е д.: На наш взгляд, хотя и не все кадры в репортаже равноценны (есть неизбежные для такой съемки повторы), вы все-таки нашли интересное решение. Ваше письмо — урок тем фотографам, которые не придают значения процессу отбора кадров для компоновки серии, репортажа, очерка, считают это второстепенным. Публикуем два снимка из репортажа.

Ю. БАКУРОВ
НАЧАЛО

Уважаемая редакция! Посылаю вам фотографию, которую я назвал «Начало». Если она достойна внимания, опубликуйте ее, пожалуйста.

Ю. Бакуров,
Магнитогорск

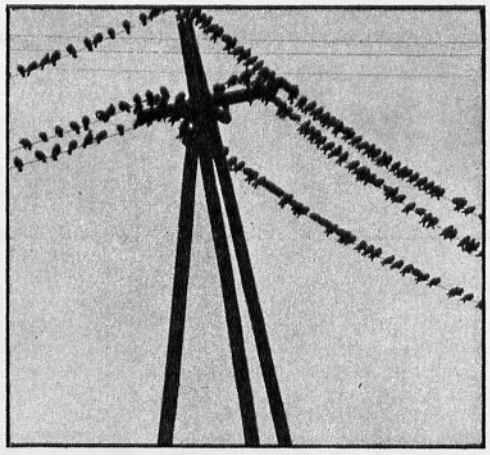
Р е д.: А вот это — совершенно другая музыка. Хочется думать, что у мальчишки все получится — с таким самозабвением следит он за перебором струн. С неменьшим, чем у «рок-металлистов».

«За околицей»

С. САМОХИН
(МОСКВА)
ВОСПОМИНАНИЯ

Эта тема не случайно вошла в число двенадцати. Если говорить о каких-то новых тенденциях в развитии современного фотоискусства, то непременно нужно упомянуть заметно повысившийся интерес к жизни села. Городские фотографы все чаще в поисках свежих кадров отправляются туда, где сеют хлеб, выращивают домашних животных, собирают грибы и ягоды.

Как и следовало ожидать, деревенских сюжетов пришло в редакцию предостаточно. Но жюри испытало некоторые затруднения в выборе лучшего снимка. Во-первых, он должен был запечатлеть сюжет, увиденный действительно за околицей, а не просто за городом. И во-вторых, хотелось, чтобы фотография показала нам околицу современную, сегодняшнюю. Этим требованиям, на наш взгляд, отвечает снимок москвича Сергея Самохина, с чем мы его и поздравляем.



Е. ЕПАНЧИНЦЕВ
(ЧИТА)
СОБРАНИЕ

Н. ВЛАСОВА
(КАЗАНЬ)
СЕЛЬСКАЯ РОМАНТИКА

Б. ЕЧИН
(БЕЛГОРОД)
ПРАЗДНИК

В. БОГДАНОВ
(ЯЛУТОРОВСК)
ДЕТСТВО

Л. БОРЦОВ
(ШАДРИНСК)
БЕДОВАЯ

Р. АГАСЬЯНЦ
(МОСКВА)
«КОНЯ НА СКАКУ ОСТАНОВИТ...»

В. ТАРАСОВ
(БИЙСК)
ВЕЧЕР В АЛТАЙСКОМ СЕЛЕ

С. ШАКЛЕИН
(КИРОВ)
«ГДЕ ЦВЕТЫ, ЖЕНИХ?»

Светлана Пожарская **Открытия и перспективы**

Никто из функционеров и организаторов мероприятий, проводимых в рамках второго Всесоюзного фестиваля народного творчества, видимо, и не предполагал, что выставка работ юных фотолюбителей «Открывая мир» станет не только явлением в детской и подростковой фотографии, но и заметным событием в фотографической жизни страны. По масштабам экспозиции, техническому и художественному уровню выставка эта не имеет аналогов. Более 600 фотографий ребят в возрасте от 6 до 17 лет заполнили два этажа Центрального выставочного зала Союза журналистов СССР в Москве, на Гоголевском бульваре. Всего же оргкомитетом выставки было получено около 3000 работ. Широка география представленных коллекций. Но дело не только в этом. Куда важнее широта и своеобразие сюжетов и тем, вошедших в экспозицию. Именно тематическое и жанровое многообразие легло в основу экспозиционного построения выставки. Экспозиция позволяет увидеть то, что волнует сегодня поколение мальчишек и девчонок, что им нравится, над чем они смеются, что умеют делать, во что играют, как учатся и живут. В центре внимания юных фотолюбителей оказались главным образом два жанра: пейзаж и портрет.

И хотя оба и для «взрослой» любительской фотографии являются жанрами традиционными, но в интерпретации ребят они раскрылись по-новому: динамично, искренне и неординарно. Особое внимание на выставке привлек раздел фотограмм, характерный именно для детского творчества. Несложная «технология» в сочетании с богатым и оригинальным творческим воображением ребят из киевской фотостудии «Мгновение» позволили им создать фотографические рисунки, смешные и лаконичные.

Дети любят животных. Но одно дело любить, и совсем другое — передать эту любовь фотографическим языком. С этой сложной задачей юниоры успешно справились. В экспозиции блок под условным названием «В мире животных» стал одним из наиболее ярких: ребята фотографировали животных непосредственно в природе, в моменты общения их друг с другом и с человеком, в конфликтных ситуациях.

Возможно, низкий профессиональный уровень некоторых руководителей студий — причина того, что большое количество работ на актуальную публицистическую тему, поступивших на выставку, не нашло себе места на стендах из-за стереотипности содержания и слабого технического исполнения. Соединение в руководителе талантливого мастера и педагога, с одной стороны, и самобытной личности, с другой, становится на сегодняшний день необходимым условием воспитания учеников.

Многие работы оказались сделанными в подражание не лучшим образцам газетной фотожурналистики. Причина этого видится в том, что некоторые руководители фотокружков, не зная законов публицистической фотографии, не разбираясь в профессиональных аспектах фотожурналистики, пытаются учить ребят с помощью трафаретных образцов и шаблонов.

Подражание как начальный этап овладения учеником фотографическим мастерством — прием не худший в арсенале педагогических средств, но и не безобидный. Ибо, перейдя границу допустимого, средство может превратиться в цель, и, заморозив авторскую индивидуальность, породить конъюнктурный подход к фотографическому творчеству.

Думается, что прекрасным зрелищем и отличным методическим материалом для педагогов стал второй этаж выставки, где разместились авторские и клубные коллекции детских фотостудий страны, получивших в последнее время признание благодаря интересному опыту работы, активной деятельности по пропаганде фотоискусства среди подростков, успехам фотоюниоров на различных выставках и конкурсах.

Зрители познакомились со снимками воспитанников детского фотоклуба Каунаса, студий «Луч» (Челябинск, Дворец пионеров), «Мир» (Дубна, ДК Объединенного института ядерных исследований), «Фокус» (Уфа, детский Дворец культуры), «Спутник» (Череповец, Производственное объединение «Аммофос»), «Зенит» (Красногорск, Дом пионеров), «Взгляд» (Тирасполь, КЮТ), «Нерингa» (Нерингa), «Вега» и «Фотон» (Павлодар). У каждой из студий свой творческий почерк, но есть и общее, что их объединяет. Во-первых, педагоги этих студий в большинстве своем — мастера фотографии. Имена Едыге Ниязова, Галины Лукьяновой, Александра Паламаря, Казимираса Мизгириса, Александра Пархоменко хорошо известны знатокам и ценителям фотоискусства. Они стремятся научить ребят с помощью фотографии самостоятельно и творчески мыслить. Фотография стала для студийцев окном в большой мир.

Подъем детской и подростковой фотографии за последние 10—15 лет объясняется не только повышением интереса к визуальной культуре, но и подвижнической работой педагогов-новаторов, самозабвенно преданных своему делу. К сожалению, эта работа не всегда и не везде находит понимание и поддержку у руководителей организаций и ведомств, при которых они состоят. Проблема взаимоотношений руководителей фотокружков (студий) с директорами Домов культуры или Домов пионеров остается острой как во взрослом, так и в подростковом фотолюбительском движении. Ни для кого не секрет, что понимание или, напротив, нежелание понять сущность работы руководителей фотокружков и студий могут стать в одном случае катализатором, а в другом — тормозом в творческих исканиях педагогов. Спокойней, разумеется, живется тем руководителям кружков и студий, которые занялись оформлением информационных и показательных стендов и досок Почета. Участие в общественной жизни коллектива — дело достойное, но, конечно, не за счет учебно-творческого процесса.

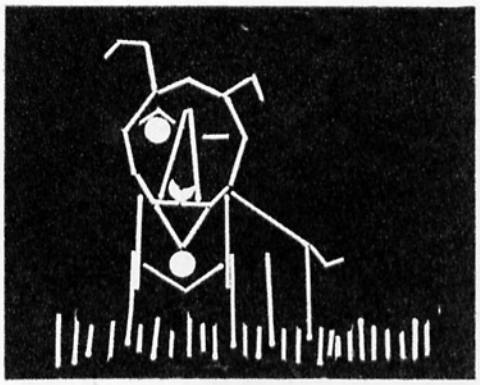
Во Всесоюзной фотовыставке «Открывая мир» участвовали фотоколлективы трех ведомств — Министерства просвещения, Министерства культуры и ВЦСПС. И хотя выставка проходила под знаком равенства, тем не менее статистический анализ поступивших работ показал, что наибольший процент «отсева» пришелся на коллекции фотокружков станций юных техников и Домов пионеров, относящихся к системе Минпроса. Наиболее же сильными по техническому и художественному уровню оказались фотографии профсоюзных фотостудий и фотоклубов. Связано это не только с тем, что материально-техническое обеспечение профсоюзных фотоколлективов находится в лучшем положении, но и с тем, что в системе Минпроса фотокружки до сих пор относятся к техническим видам творчества. А ведь видеть в фотографическом творчестве лишь возможность овладения сложной техникой весьма недальновидно. Фотография сегодня может и должна быть эффективным средством постижения человеческого духа и утверждения идеалов добра и справедливости, действенной силой в борьбе со злом. И еще один аргумент в пользу занятий фотографией как художественным видом творчества: снимок — это не техническая конструкция, а результат художественного осмысления действительности.

В этой связи напомним о том, как сегодня оценивается работа руководителя фотоколлектива. В основе требований и показателей его работы лежит количественный критерий — посещаемость и число проведенных мероприятий. Да, массовость является «краеугольным камнем» самодеятельности. И именно ее имел в виду первый нарком просвещения А. В. Луначарский, говоря на заре Советской власти о фотографическом всеобуче. Но сегодня массовость должна стать не «конечной остановкой» в работе учреждений культуры, а ступенькой в развитии фототворчества. Пришла пора выработать системы дифференцированного подхода к оценке работы руководителей и требований отдельно к фотокружку и фотостудии (фотоклубу), где процесс обучения фотографическому мастерству ведется более углубленно, с индивидуально-творческой ориентацией.

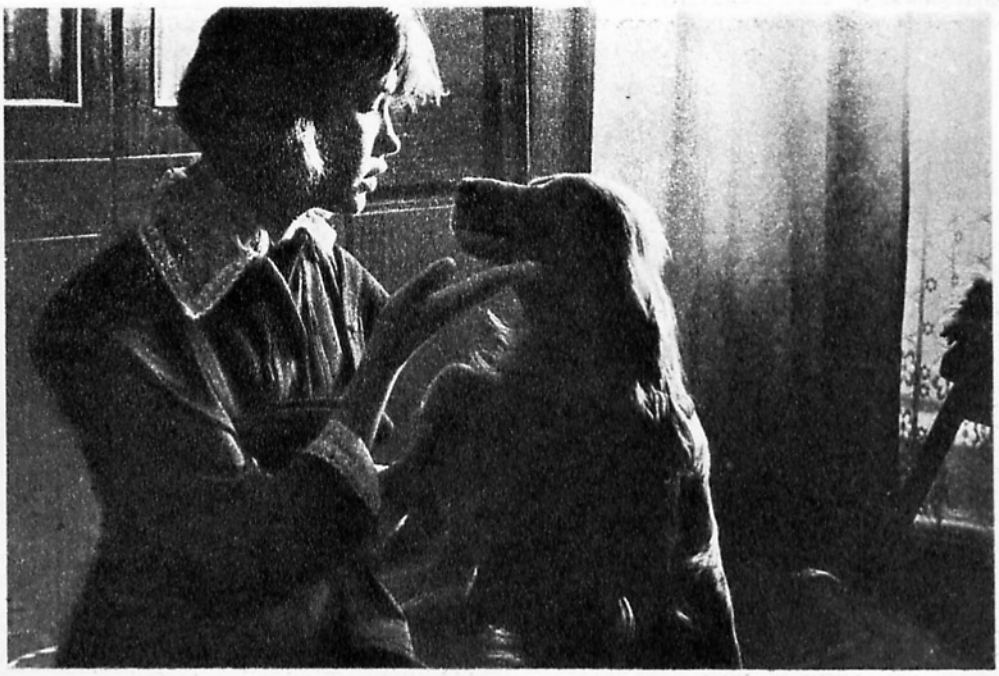
В оценке работы внешкольных учреждений культуры должны быть смещены акценты с количественных показателей на качественные. Одним из таких качественных показателей может служить общественный резонанс, общественное признание работы руководителя и его воспитанников — конкретные результаты работы конкретного человека.

Педагогов — мастеров своего дела у нас пока еще очень мало. А кружков и студий — тысячи. Что же необходимо сделать? Намеченное повышение заработной платы руководителям внешкольных учреждений с 1 сентября этого года, конечно, не последнее звено в цепочке конкретных мероприятий, которые позволят повысить качество обучения в кружках художественной самодеятельности. Но главной остается проблема обучения и совершенствования кадров. От самой первой ступеньки — введения курса фотографии в художественных школах и педагогических институтах и до организации межведомственных курсов повышения квалификации и ежегодных всесоюзных и всероссийских семинаров руководителей детских и подростковых фотоколлективов. Фестиваль народного творчества позволил соединить усилия «трех китов» — три ведомства сконцентрировали свои возможности для общего дела. Теперь задача — не утерять достигнутого единства.

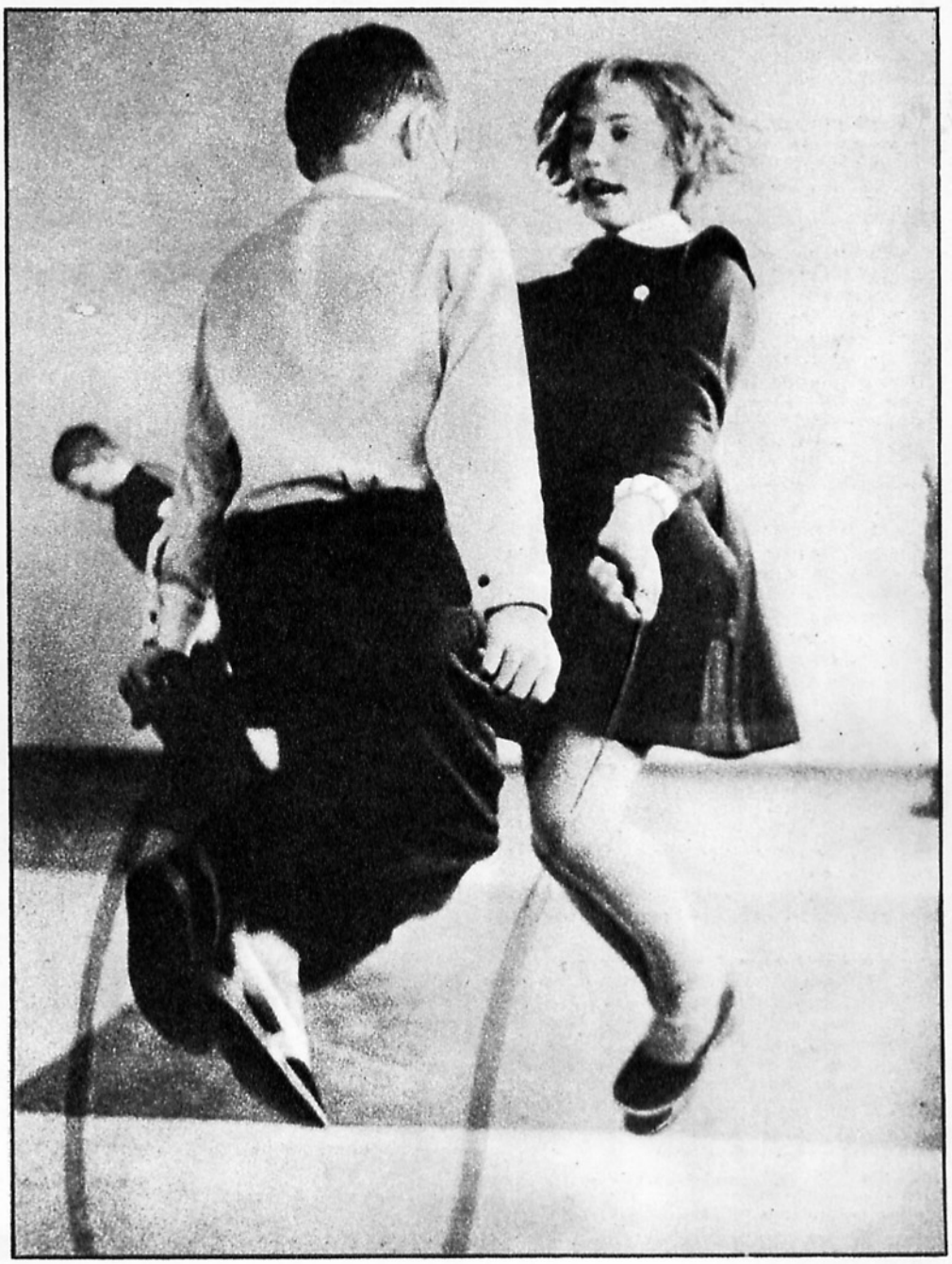
Всесоюзная фотовыставка «Открывая мир» открыла и новые имена юных авторов, и новые адреса активно работающих фотоколлективов. Что касается дальнейших перспектив, то впереди новый фестиваль народного творчества, который, надеемся, станет новым этапом в развитии детской и подростковой фотографии.



АЛЕКСАНДР КОНЯХИН, 12 ЛЕТ
(ЧЕЛЯБИНСК)
ЗАБИЯКА

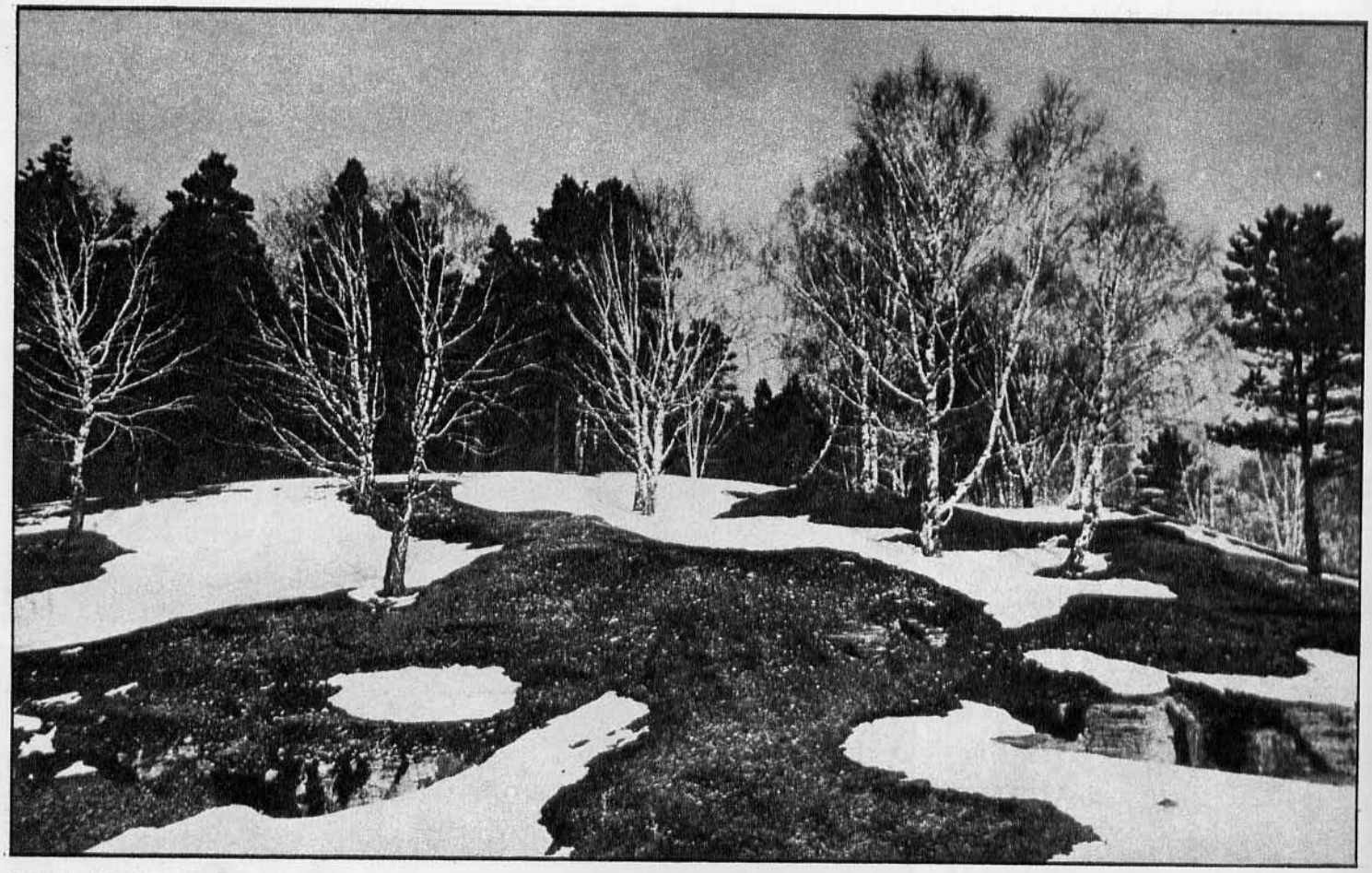


ЮРИЙ КОРОВАЙНОВ, 16 ЛЕТ
(ОМСК)
ИЗ СЕРИИ «ВРЕМЕНА ГОДА»



АЛЕНА ЖЕЛЕЗОГЛО, 15 ЛЕТ
(ТИРАСПОЛЬ)
ДЕВОЧКА С СОБАКОЙ

ВЛАДИСЛАВ ПАПЧЕНКО, 16 ЛЕТ
(ЛЕНИНГРАД)
ВЕСЕЛАЯ ПЕРЕМЕНА



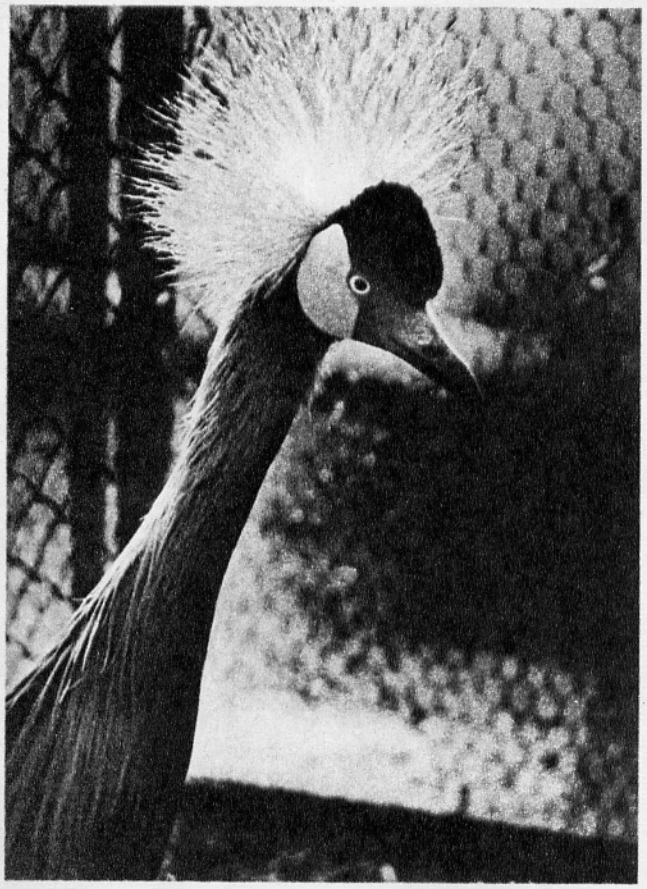
ПАВЕЛ КОЗИН, 14 ЛЕТ
(МАГНИТОГОРСК)
МАРТ

НИНА ГУСЬКОВА, 14 ЛЕТ
(ТИРАСПОЛЬ)
ИЗ ЦИКЛА «ДРУЗЕЙ МОИХ ПРЕКРАСНЫЕ ЧЕРТЫ»

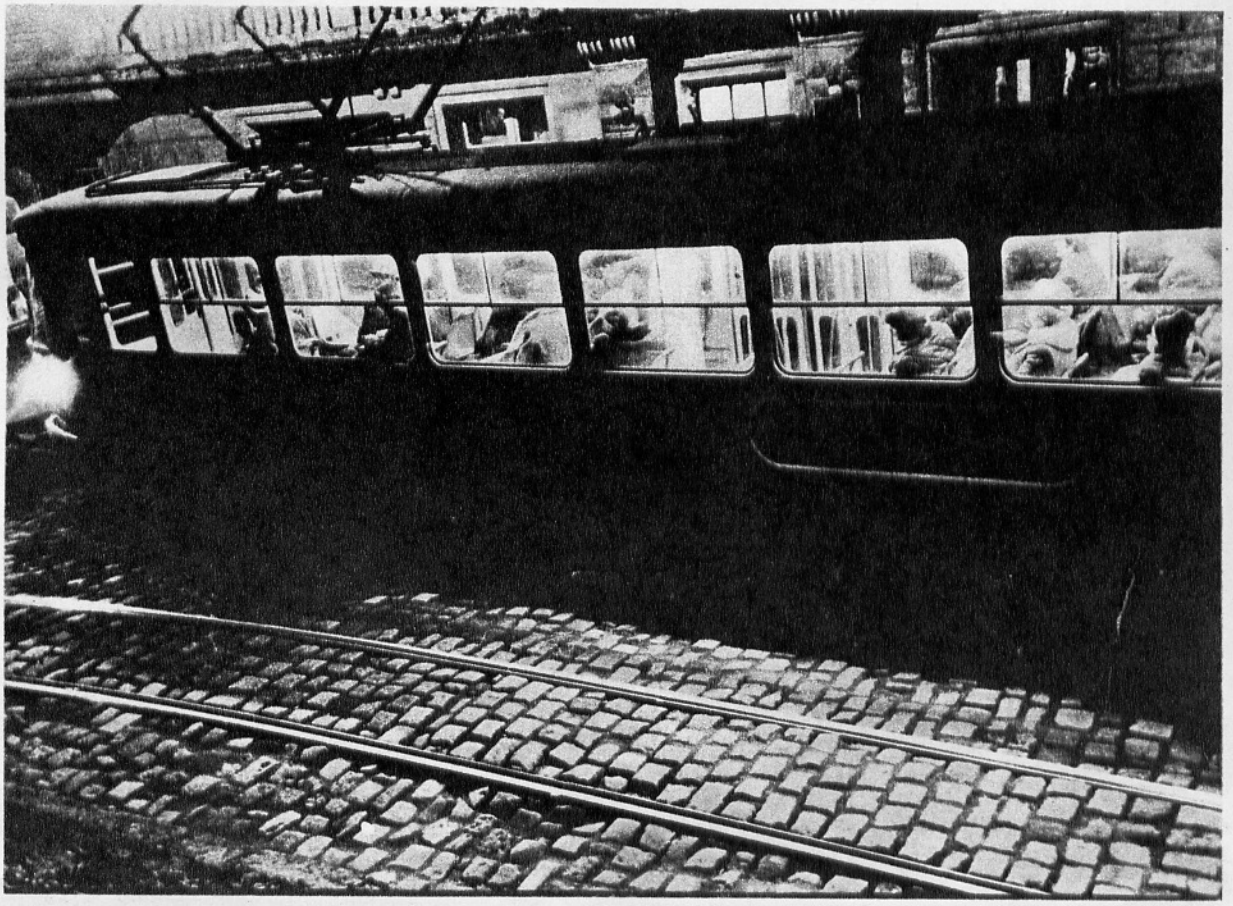
МАРИЯ АЛЕЙНИКОВА, 15 ЛЕТ
(МОСКВА)
КОТЯТА

АЛЕКСАНДР МАЛЬГАЖДАРОВ, 15 ЛЕТ
(КАРАГАНДА)
КОКЕТКА

ВЛАДИМИР ЕМЦОВ, 14 ЛЕТ
(МОГИЛЕВ)
КЛОУНЫ

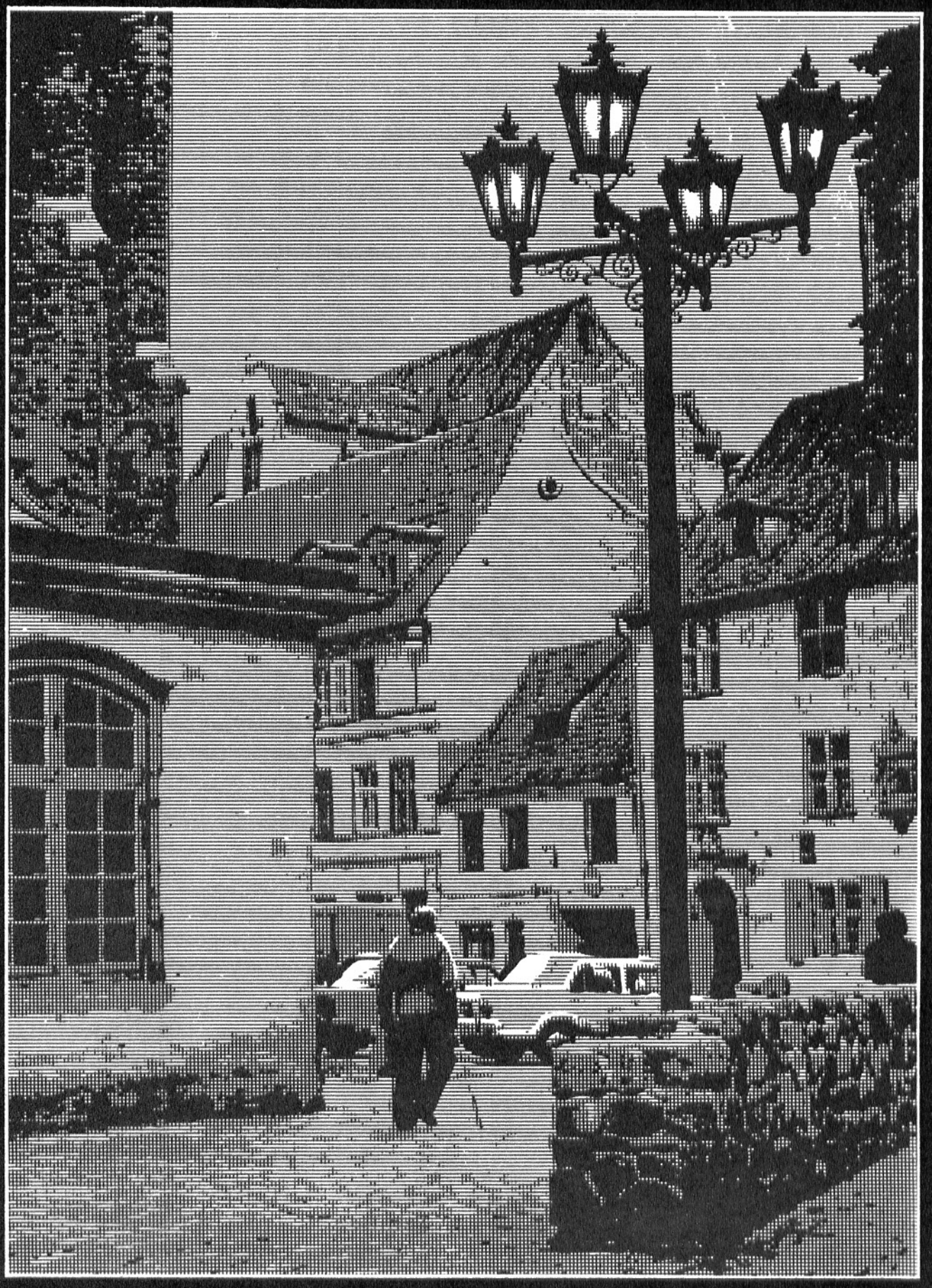


ФОТОЮНИОР



СЕРГЕЙ ПРОКОФЬЕВ, 16 ЛЕТ
(ПАВЛОДАР)
НОЧНОЙ ТРАМВАЙ

ИЗ РАБОТ, ПОСТУПИВШИХ НА ВСЕСОЮЗНУЮ ВЫСТАВКУ



ПАВЕЛ ЮНИН УГОЛОК СТАРОЙ РИГИ

Съемка в экстремальных ситуациях

Съемка спортивных событий, как правило, ограничена чертой арены, переступить которую не дано даже репортеру. Чтобы «приблизиться» к спортсмену, передать на снимке напряженность борьбы, красоту, грацию, эмоции, драматизм ситуаций, фотографы используют мощные «телевики», ищут необычные точки съемки и ракурсы. А что, если показать событие как бы изнутри, непосредственно с места спортивного действия? Известно немало случаев, когда фото- и киносъемка проводилась в экстремальных условиях самими спортсменами, не имеющими возможности держать камеру в руках и визировать ее с помощью штатного видоискателя. Уникальные фотографии, снятые альпинистами, слаломистами, воднолыжниками, дельтапланеристами, верхолазами, спелеологами, являются достоянием зрителей на многих фотовыставках.

Мы попросили фотографа, мастера СССР по парашютному спорту, рекордсмена мира А. Самсонова, автора опубликованных на этих страницах фотографий, рассказать о технике парашютной съемки.

* * *

Парашютный спорт для зрителя — за семью печатями. Особенно самая интересная, красивая, эмоциональная его сторона — свободное падение. Это падение превратилось в полет, во время которого можно заниматься не только одиночной акробатикой, но и «слетаться» в группы. Появилось много разновидностей спортивных прыжков. Например, за определенное время группе из восьми парашютистов в свободном падении нужно построить максимальное количество заданных фигур, в определенной последовательности группе из ста парашютистов — собрать в небе своеобразные «соты».

Но сами участники прыжка не видят красоты, ими созданной. Воздух для них — прежде всего работа, безопасность, дисциплина. Чтобы познакомить со свободным полетом тех, кто не может летать вместе с парашютистами, а лишь с земли наблюдает за затяжными прыжками, воздушный оператор снимает тоже в полете.

Оператор должен быть высококлассным парашютистом. Только высокая профессиональная подготовка дает ему неограниченные возможности в выборе кадра. Можно очень быстро менять точку съемки и ракурс, за 2—3 секунды изменить расстояние до объекта съемки от 1 до 50 метров. Но при всех передвижениях главное — не мешать участникам прыжка.

Для съемок в воздухе нами опробованы многие советские и зарубежные камеры: «Ленинград», «ЛОМО-135» (с пружинным приводом), а также «Зенит», «ФЭД», «Пентакон», «Киев-6С», «Киев-88» и другие. Лучший вариант — фотокамера с моторным приводом типа «Никон» или «Хассельблад». Основное требование к камере то же, что и на земле — надежность. К сожалению, такие камеры, как «Киев-6С» и «Киев-88», обеспечивают ее далеко не всегда.

В воздухе, особенно при съемках в свободном падении, удобнее пользоваться широкоугольной оптикой. Дефицит времени и огромный диапазон скоростей не позволяют оператору отвлекаться на наводку на резкость. Единственное, что допустимо, — это взвод затвора.

Фотоаппарат следует крепить только на защитном шлеме. Опробованы два варианта расположения фотокамеры: верхнее и нижнее. Нижнее расположение камеры типа «Пентакон» в рабочем состоянии можно видеть на обложке журнала «СФ», 1986, № 1. Верхнее — на публикуемом снимке «Воздушный оператор А. Карташов». При установке камеры на шлем следует предусмотреть удобство доступа к рычагу взвода, возможность корректировки визира, а также исключить возможность зацепления строп, лямок, тросов парашюта.

Корректировка визира для съемки проводится еще в самолете с помощью кого-нибудь из спортсменов. Помогающий направляет фотоаппарат вместе со шлемом в заранее условленную точку, а оператор в это время подстраивает центр визира с помощью регулировочного винта, то есть проводит совмещение оптических осей фотокамеры и визира. Возникающий при настройке параллакс следует учитывать только при съемке крупных планов.

Съемка с рук исключается из-за сильной вибрации и в целях повышения безопасности прыжка. Для осуществления спуска затвора опробованы три варианта приводов: механический, электрический и гидравлический. Недостаток механического — большое сопротивление тросовых систем, электрического — ударные нагрузки при работе электромагнита. Самым удобным признан гидравлический привод, простой вариант которого можно изготовить из медицинских шприцев, соединив их гибкой трубкой, заполненной жидкостью.

Выбор пленки обуславливается выдержками затвора. В свободном падении выдержка не более 1/250 с, объектив диафрагмируется до значений больше чем 1 : 5,6 (общие условия освещенности).

В воздухе лучше снимать в утренние и вечерние часы при низком положении солнца. Встречно-боковое освещение помогает лучше выявить объемы. Экспонометрический замер общей освещенности проводится непосредственно перед прыжком и, учитывая ракурс, характер будущего кадра и свой личный опыт, оператор выбирает экспозицию.

Применять светофильтры следует только при необходимости. На больших высотах желательно использовать ультрафиолетовый фильтр типа УФ-1×. Желтые, зеленые, красные фильтры увеличивают контраст, приводят к исчезновению дымки, лишают кадр многоплановости. Но нередко фильтры выгодно подчеркивают структуру облаков, темную синь неба.

А. САМСОНОВ

ФОТО **А. САМСОНОВА**

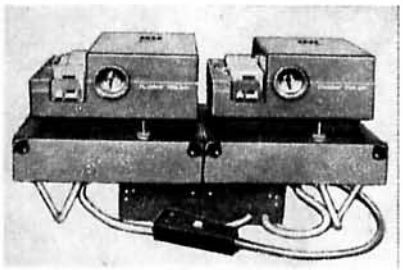
ЭТАЖЕРКА

В ПОЛЕТЕ

ВОЗДУШНЫЙ ОПЕРАТОР А. КАРТАШОВ

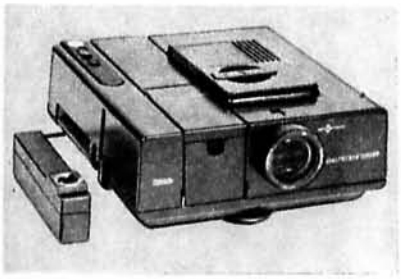
ТРЕНИРОВКА

Фотоувеличители и диапроекторы в текущей пятилетке

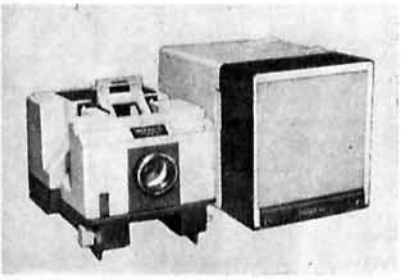


«ПЕЛЕНГ-700Н» — ДВА ДИАПРОЕКТОРА «ПЕЛЕНГ-700 АФ» И ПРИСТАВКА «НАПЛЫВ»

ДИАПРОЕКТОР «ПЕЛЕНГ-800»



ДИАПРОЕКТОР «ПЕЛЕНГ-500АФ»



ДИАПРОЕКТОР СО ВСТРОЕННЫМ ПРОСВЕТНЫМ ЭКРАНОМ «ЭКРАН-6»

В настоящее время отечественная промышленность выпускает 11 моделей фотоувеличителей, из них 7 моделей с автоматической фокусировкой. В конструировании фотоувеличителей преобладает принцип агрегатирования, обеспечивающий создание на основе базовой модели линейки фотоувеличителей с максимальной степенью унификации. Так, выпускаются две группы фотоувеличителей «УПА» с различной комплектацией на основе базовых моделей «УПА-500», «УПА-700». По такому же принципу созданы фотоувеличители «Дон». В их осветительных блоках применяются для черно-белой печати опаловые лампы, для цветной («Дон-103») — цветоголовки с интерференционными светофильтрами и низковольтная галогенная лампа.

В XII пятилетке отечественные фотоувеличители будут совершенствоваться в таких направлениях: улучшение технических характеристик и расширение эксплуатационных возможностей моделей «Азов» и «Таврия»; разработка базовых моделей «Дон» и «УПА». На основе базовых моделей будут реализованы унифицированные модели с различной степенью оснащенности сменными модулями, вспомогательными устройствами и принадлежностями.

В 1988—1989 гг. начнется серийное производство универсальной цветосмесительной головки для фотоувеличителей «Дон» и «Азов»; будут освоены в серийном производстве базовые модели среднеформатного (для негативов до 6×7 см) и малоформатного фотоувеличителей с автоматической фокусировкой. Среднеформатная модель комплектуется сменными проекционными объективами «Вега-11УМ» 2,8/50 мм и «Вега-30УМ» 4/80 мм с подсветкой шкалы диафрагм, имеет негативодержатель с плавно раздвигающимися шторками. Легкость хода осветительной головки обеспечена применением пружинного разгрузочного устройства. Для этих моделей разрабатываются сменные осветительные модули и принадлежности: цветоголовка с бесступенчатой цветокорректировкой по трем каналам; осветительные головки для черно-белой печати с «точечным» и диффузным источниками света; блоки питания со стабилизацией напряжения или без нее; реле времени с микропроцессорным управлением с выходом на три канала; приспособление для фототрансформирования, репродуцирования и пересъемки цветных диапозитивов. Базовые модели увеличителей будут комплектоваться любыми из перечисленных сменных функциональных модулей и принадлежностей по заказам торговли.

По назначению и области применения современные диапроекторы можно разделить на любительские и специального назначения (профессиональные). Вторые отличаются более высоким световым потоком, наличием систем автоматического управления и устройств, обеспечивающих проекцию с эффектом «наплыва».

В XI пятилетке значительно обновлена номенклатура диапроекторов, и в настоящее время промышленность выпускает для любителей 16 моделей. Большинство из них — универсальные, позволяющие демонстрировать диапозитивы и диафильмы разных форматов, а также осуществлять проекцию как на встроенный просветный, так и на отражающий экраны.

Ассортимент среднеформатных диапроекторов пополнился автоматическими диапроекторами «Киев-66А» и «Киев-66ИК» (модель с бескабельным инфракрасным пультом дистанционного управления кадросменой и фокусировкой объектива).

Начало серийного производства диапроектора «Пеленг-500АФ» завершило разработку на единой элементной базе линейки диапроекторов «Пеленг-500» с прямоугольным диамагазином открытого типа. Диапроекторы выпускаются в нескольких вариантах, отличающихся различной степенью автоматизации кадросмены и фокусировки объектива («Пеленг-500К», «Пеленг-500А»). Новая модель «Пеленг-500АФ» — автоматический диапроектор с высоким световым потоком. В ней реализованы: автофокусировка объектива, предварительный просмотр, смена диапозитивов осуществляется от кнопки на приборе, пульта дистанционного управления и магнитофона.

В 1986 году освоен в серийном производстве неавтоматический диапроектор с высоким световым потоком «Пеленг 500Д», обеспечивающий проецирование диафильмов с форматом кадра 18×24 мм, предназначен для учебных целей. Смена кадров диафильма производится вручную.

В 1987 году начнется серийный выпуск диапроекторов простого класса со встроенным просветным экраном — «Экран-6». Подача диапозитивов, кадров диафильма и фокусировка объектива осуществляются вручную.

Вместо серийно выпускаемого диапроектора «Лектор-600» разработан «Пеленг-800». В его осветительно-проекционной системе применена галогенная лампа 24 В, 250 Вт и объектив 1,8/100 мм. Смена кадров диафильма — от кнопки на приборе и от кабельного дистанционного пульта управления. Фокусировка объектива ручная; система охлаждения обеспечивает оптимальный тепловой режим.

В XII пятилетке запланирована разработка следующих моделей: автоматического диапроектора для любителей со световым потоком 600 лм и прямоугольным открытым диамагазином. На базе этой модели планируется создание диапроекторов различной степени автоматизации, которые заменят линейку «Пеленг-500»; автоматических профессиональных диапроекторов со световым потоком 800 лм, круглым горизонтальным диамагазином на 80 диапозитивов, обладающих широкими эксплуатационными возможностями; автоматического универсального диапроектора блочной конструкции, обеспечивающего проекцию на просветный и отражающий экраны; диапроектора простого класса с повышенным световым потоком.

В настоящее время главное внимание уделяется надежности, миниатюризации и уменьшению массы приборов.

В прошедшей пятилетке предприятиями электротехнической и электронной промышленности освоена новая элементная база: электродвигатели, малогабаритные понижающие трансформаторы, галогенные лампы и патроны к ним, прибор инфракрасного управления и т. д. Для успешного выполнения задачи дальнейшего совершенствования отечественной диапроекционной аппаратуры в соответствии с разработанной на текущую пятилетку программой необходимы скоординированные усилия всех смежных организаций в разработке и модернизации элементной базы.

О. БАГДАСАРОВ,
А. ЗОЛКИН, Н. ЕЛИСЕЕВА,
Дом оптики

КОНКУРС ФОТО 10000 ТЕХНИЧЕСКИХ ИДЕЙ

«Киев-88» на формат 42×60

ФОТО 1

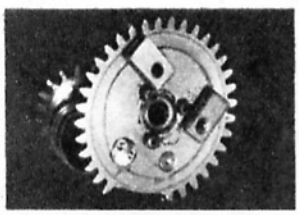


ФОТО 2

Достоинства переделки кассеты камеры «Салют» («Киев-88») на формат 42×60 очевидны: можно снять 16—18 кадров вместо 12. Но есть и недостатки: работая с шахтой, неудобно снимать вертикальный кадр, хотя с призмой возможна любая его ориентация; счетчик кадров отсчитывает первые 12 кадров, далее приходится контролировать отсчет по меткам на ракорде через окно во время взвода затвора. Одинаковый зазор и нормальный отсчет кадров автоматически установятся после замены храпового колеса на оси шестерни **3** (рис. 4) (привод от шестерни **4**), что осуществимо только в заводских условиях.

Разборка кассеты. Чтобы открыть доступ к винтам крепления боковой крышки кассеты **1** (рис. 2), в ее верхней части необходимо снять края обклейки **2** и отвернуть винты **3, 4, 5.** Затем оттянуть верхнюю часть кожуха **3** кассеты (рис. 3) в направлении, указанном стрелкой, и вынуть пластину **2**, которая фиксируется выступом **1.** Далее отвернуть винты **4** и **5**, но последний оставить на месте, так как винт **5** одновременно является осью в механизме кассеты (рис. 3). Отвернув винты **1, 3** (рис. 1), снять боковую крышку. Отвернуть винт под декоративной наклейкой ручки перемотки пленки и снять ручку. Отвернуть два (на новых образцах три) винта крепления верхней платы, снять ее и вынуть ведущую шестеренку с кулачками, сняв ее с возвратной

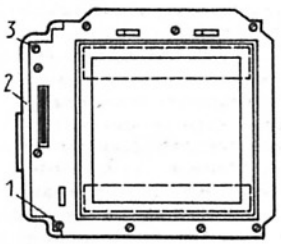


РИС. 1

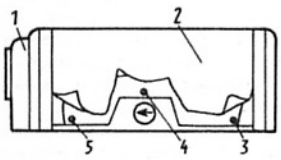


РИС. 2

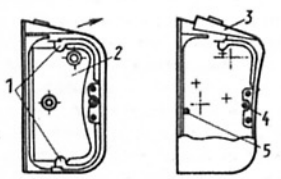


РИС. 3

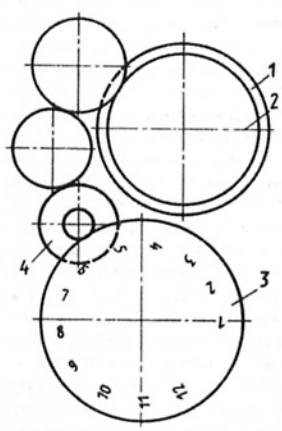


РИС. 4

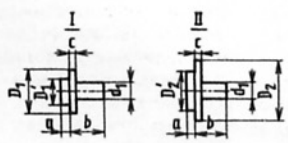


РИС. 5.
Размеры детали: a=1,7 мм; b=3 мм; c=1 мм; d_1=1,5 мм

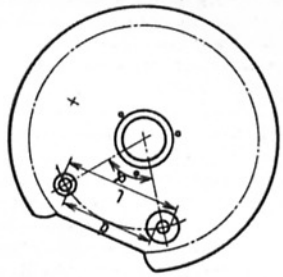


РИС. 6
α=66°; a=6,2 мм

пружины — фото 1, 2 и поз. **1, 2** рис. 4 (снимок сделан после доработки).

Вся доработка кассеты состоит в установке пальца — вид II (рис. 5) в кассетах старого образца или вид I — в кассетах нового образца. В шестеренке новой кассеты достаточно просверлить отверстие в расчетном месте и завальцевать в нем палец (материал шестерни хрупкий, работать следует осторожно).

В кассетах старого образца необходимо убрать одну собачку храпового механизма, так как расположение отверстия под палец накладывается на отверстие оси собачки. На надежности работы храпового механизма это никак не сказывается, тем более что в кассетах нового образца стоит вообще одна собачка. Один из вариантов установки пальца состоит в растачивании отверстия оси собачки со смещением оси отверстия в расчетное место до диаметра D'_2 (рис. 5). Далее ставится палец и фиксируется на месте. Осталось собрать кассету и изменить размер кадрового окна. Самое простое — приклеить две полоски черной бумаги со стороны крепления кассеты **2** к камере (пунктирная линия на рис. 1), причем установить кассету на камеру необходимо, не дожидаясь, пока высохнет клей, чтобы бумага не разорвалась в местах перегиба.

В поле видоискателя можно вложить вкладыш или нанести риски, ограничивающие полученный кадр, на матовом стекле (со стороны матового покрытия) остро заточенным твердым карандашом или процарапать иголкой. Но для этого нужно вынимать стекло из оправы.

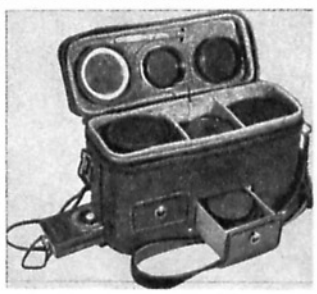
Если после сборки кассеты счетчик кадров прыгает через кадр, значит размер «а» (рис. 6) меньше номинального. В этом случае придется заняться подгонкой размера надфилем, не извлекая палец из шестерни.

Таким образом, на снятой пленке получится 16 кадров 42×60 мм с минимальным зазором между 11 и 12 кадрами.

М. КОХ,
310171, Харьков,
ул. Корчагинцев, 5, кв. 429

Футляр для объективов

При относительно малых габаритах футляра (240×90×160 мм) в нем удалось разместить объективы «Таир-11А», «Юпитер-9», «Мир-10А», телеконвертер, блендy, экспонометр, 8 светофильтров и две запасные кассеты.



Футляр состоит из трех отсеков для объективов. Свободное пространство под объективом «Юпитер-9» (средний отсек) использовано под выдвижной ящик, в котором размещены конвертер К-1 и бленда. Под объективом «Мир-10А» расположены ящик с кассетами и экспонометр, которые фиксируются вертикальными подвижными штырями (см. фото), для чего на тыльной стороне ящиков и торце экспонометра установлены «ушки» с отверстиями. С левой стороны гнезда экспонометра сделан паз для свободного прохода кнопки включения (как и в штатном футляре). На внутренней стороне крышки футляра укреплены три кольца с внутренней резьбой М49×0,75. Наружная резьба левого кольца — М67×0,75, двух других колец — М55×0,75, что позволяет установить один светофильтр ∅67 мм (по условиям высоты) и до 7 светофильтров ∅49 и 55 мм. Внутренний каркас футляра и обечайка изготовлены из плотного картона толщиной 2 мм, обклеенного изнутри мягкой тканью, а снаружи — искусственной кожей. Между обечайкой и кожей желательна прокладка из поролона толщиной 2—3 мм. Для изготовления обечайки нужной формы следует взять полосу картона шириной несколько большей высоты футляра с крышкой. Картон увлажнить и обернуть им две дощечки соответствующей формы и размеров, обвязав шнуром. После высыхания склеить обечайку и только после этого отрезать от нее полосу (примерно 20 мм) для крышки. Это обеспечит полное совпадение контуров.

В. ПЕТРУХИН,
400087, Волгоград,
ул. Двинская, 18, кв. 68

Экспоустройство в фотокамере

S		Диапазон выдержек, с								
DIN	ГОСТ/ISO	1/2	1/4	1/8	1/15	1/30	1/60	1/125	1/250	1/500
28-29	500-640									
27	400									
25-26	250-320									
24	200									
22-23	125-160									
21	100									
19-20	64-80									
18	50									
16-17	32-40									
15	25									
13-14	16-20									

Нерабочая зона ЭУ

Рабочая зона ЭУ

РИС. 1. Таблица, иллюстрирующая ограничения в работе ЭУ в условиях пониженной освещенности. Заштрихованная зона — допустимые диапазоны установки выдержек, обеспечивающие правильность показаний индикации ЭУ

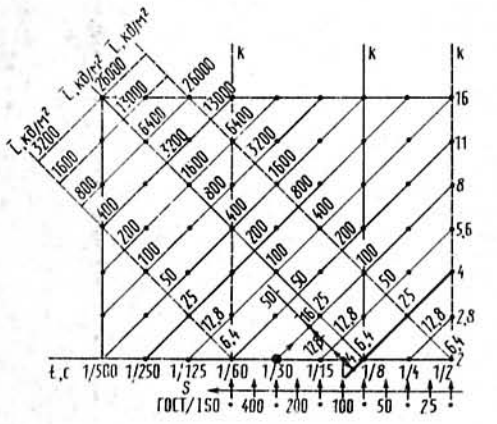


РИС. 2. Схема формирования экспозиции. Число светочувствительности фотопленки S определяет положение начала координат (t, k) (выдержка — диафрагма) в соответствии с таблицей. Ось k отсекает рабочий объем экспозиционных пар

Причины ограничений в работе экспонометрического устройства (ЭУ) в условиях пониженной освещенности различны.

Яркость объекта съемки характеризуется уровнем его освещенности и коэффициентом отражения. В свою очередь освещенность фотоприемника ЭУ определяется яркостью объекта съемки, степенью диафрагмирования объектива и потерями света в оптических элементах фотокамеры. Ограниченный диапазон значений освещенности поверхности фотоприемника задан областью линейности его характеристики и особенностями электронной схемы ЭУ. В его пределах показания индикации ЭУ адекватны световым параметрам объектов съемки. Минимальная допустимая величина освещенности фотоприемника в этом диапазоне определяет минимальную допустимую величину яркости объекта съемки (на каждом конкретном значении диафрагмы объектива), при которой гарантируется правильность показаний ЭУ. Диапазон яркостей объектов съемки, в пределах которого погрешность показаний индикаторов ЭУ укладывается в допуск, заданный технической документацией, называется рабочим диапазоном яркостей ЭУ. Его нижней границей является минимальная допустимая яркость объекта съемки при полном относительном отверстии объектива. По мере диафрагмирования объектива, снижающего освещенность поверхности фоторезистора при экспонометрировании (диафрагма закрыта до рабочего значения), минимальная допустимая яркость объекта съемки пропорционально смещается в сторону больших величин. Нижняя граница рабочего диапазона яркостей ЭУ фотокамеры «Киев-19» соответствует яркости объекта съемки 6,4 кд/м², то есть при светочувствительности 100 ГОСТ/ISO она равна экспозиционному числу 5,5 (условное число, применяемое для характеристики яркости объекта в автономных экспонометрах). Такую яркость имеет средне-серая поверхность при освещенности, приближенно равной 100 лк (например, в хорошо освещенном искусственным светом помещении).

Обратимся к таблице (рис. 1). Известно, что для получения номинальной экспозиции при одних и тех же значениях яркости объекта съемки и диафрагмы объектива ряду возрастающих чисел светочувствительности фотопленки должен однозначно соответствовать ряд уменьшающихся выдержек затвора фотокамеры. Следовательно, при яркости объекта, равной нижней границе рабочего диапазона яркостей ЭУ, ряду чисел светочувствительности, устанавливаемых на фотокамере, при полном относительном отверстии объектива соответствует определенный ряд выдержек, отмеченный в таблице ломаной линией. Яркости объектов съемки, превышающие нижнюю границу рабочего диапазона яркостей ЭУ, позволяют либо уменьшать выдержку затвора, либо диафрагмировать объектив. Использование ЭУ фотокамеры для экспонометрирования при съемке менее ярких объектов, требующих (при тех же значениях светочувствительности фотопленок и полном относительном отверстии объектива) более длинных выдержек, то есть выхода за пределы рабочей зоны ЭУ, может привести, как уже отмечалось, к непредсказуемой погрешности показаний индикации ЭУ. Таким образом, ломаная линия, соответствующая границе рабочего диапазона яркостей ЭУ, отделяет рабочую зону ЭУ (яркости выше границы) от нерабочей (яркости ниже границы), то есть ограничивает допустимые диапазоны установки выдержек при каждом конкретном значении светочувствительности, в пределах которых данное ЭУ работоспособно. Пунктирные участки ломаной линии образованы промежуточными (по отношению к расчетным для данного ЭУ) значениями светочувствительности фотопленок и попадают на промежутки между выдержками, поэтому штриховка, обозначающая рабочую зону ЭУ, распространяется только на целые значения выдержек затвора.

Рассмотренные положения разъясняет схема формирования экспозиции (рис. 2), где все возможные экспозиционные пары фотокамеры представлены совокупностью точек в системе координат (t, k). Согласно таблице, при каждом из устанавливаемых на фотокамере значений светочувствительности используется только допустимая часть диапазона выдержек затвора, поэтому дополнительная ось S возрастания числа светочувствительности однозначно определяет положение начала координат на оси t, ограничивая рабочий объем экспозиционных пар ЭУ. Литерой $\overline{L}$ на схеме обозначена средняя яркость объекта съемки, ось возрастания которой выходит из начала координат (t, k) в любом его положении под углом 45°. Нижняя граница рабочего диапазона яркостей ЭУ совпадает с началом координат (t, k), то есть с предельным сочетанием параметров экспозиции. Линии, перпендикулярные оси $\overline{L}$ (назовем их групповыми), объединяют в группах такие экспозиционные пары, которые при одинаковой яркости объекта сообщают фотопленке одинаковую экспозицию. Как мы видим, ось $\overline{L}$ с отмеченными на ней возрастающими значениями яркости пронизывает все группы экспозиционных пар, ограниченные положением начала координат. Соответственно на каждую группу пар приходится определенный диапазон значений яркости. Те значения яркости, что отмечены на пересечениях оси $\overline{L}$ в каждом из ее положений с групповыми линиями, рассчитаны на номинальную экспозицию для фотопленки такой светочувствительности, которая определяет положение начала координат (t, k). Одна и та же группа экспозиционных пар будет обеспечивать номинальную экспозицию при тем меньшей яркости объекта съемки, чем больше число светочувствительности фотопленки, как показывает перемещение оси $\overline{L}$.

В качестве примера разберем формирование экспозиции в рассмотренном выше случае экспонометрирования по подставному белому полю. Белое поле (оно должно занимать все поле зрения видоискателя и располагаться на месте объекта съемки, фотокамеру можно к нему приблизить) дает, предположим, сигнал «норма» при установке следующих параметров экспозиции: S=100 ГОСТ/ISO, k=2, t=1/30 с, то есть яркость экрана (см. рис. 2) $\overline{L}_э \approx 16$ кд/м². Поправка на яркость средне-серого поля в 2 ступени дает среднюю яркость объекта при данном освещении, равную 4 кд/м². Эта яркость рассчитана на номинальную экспозицию для фотопленки 100 ГОСТ/ISO при установке следующей группы экспозиционных пар: k=2, t=1/8 с или k=2,8, t=1/4 с, или k=4, t=1/2 с. Любое из указанных сочетаний параметров экспозиции верно.

Е. СУББОТЕНКО

ИЗ РАБОТ, ПОСТУПИВШИХ НА ВСЕСОЮЗНУЮ ВЫСТАВКУ

СЕРГЕЙ ВАСИЛЬЕВ. БУКЕТ

Связанные дружбой

ФЕСТИВАЛЬ МОЛОДЕЖИ

При подготовке фоторепортажей для журнала «Фрайе вельт» к 70-летнему юбилею Великого Октября в поиске снимков, запечатлевших революционные события 1917 года, нам очень помог Государственный архив кинофотодокументов СССР в Красногорске.

И это послужило поводом еще раз задуматься о сотрудничестве советских фотографов и их коллег из ГДР, которое всегда было дорого обеим сторонам. Советская фотография первых лет революции вызывает у нас, фотографов ГДР, большой интерес, особенно после того, как шесть лет назад в Берлине состоялась великолепная выставка «Ранние советские фотографы». Большой резонанс имел также и фотоальбом по этой теме.

Еще в 30-е годы в Германии в популярном тогда журнале «Арбайтер иллюстрирте цайтунг» в большом объеме печатались работы советских фотографов. Это были первые опубликованные в Германии подлинные, нефальсифицированные снимки, рассказывающие о молодом Советском государстве.

Фотографы ГДР среднего и старшего поколений чрезвычайно высоко ценят творчество советских фотографов периода Великой Отечественной войны. Их работы неоднократно публиковались в прессе ГДР. Эти снимки — сама история, и в послевоенные годы они помогли многим понять суть времени.

Советские фотографы стали примером для многих коллег в ГДР, а часто и помощниками, и друзьями. Трое наших фоторепортеров долгие годы работали постоянно в Москве в качестве аккредитованных фотокорреспондентов. При этом они всегда чувствовали дружескую поддержку товарищей из Фотохроники ТАСС, АПН, «Огонька»... Советские коллеги постоянно сотрудничают в нашем журнале. Авторские выставки советских фотомастеров были много раз показаны в Берлине и других городах ГДР.

За время работы в качестве фотокорреспондента «Фрайе вельт» в Советском Союзе я сделал тысячи фотографий. А сегодня, в пору перемен, работать стало во сто крат интереснее. То качество, которое фотограф всегда ценит в снимаемых им сюжетах — динамику жизни, ощущаю теперь буквально во всей вашей действительности.

ФОЛЬКМАР БИЛЛЕБ,
фотокорреспондент
«Фрайе вельт»

СТРОИТЕЛЬСТВО ГАЗОПРОВОДА

МОСКОВСКИЕ ХУДОЖНИКИ

9 МАЯ

ФОТО **ФОЛЬКМАРА БИЛЛЕБА**

Из ленинградского цикла

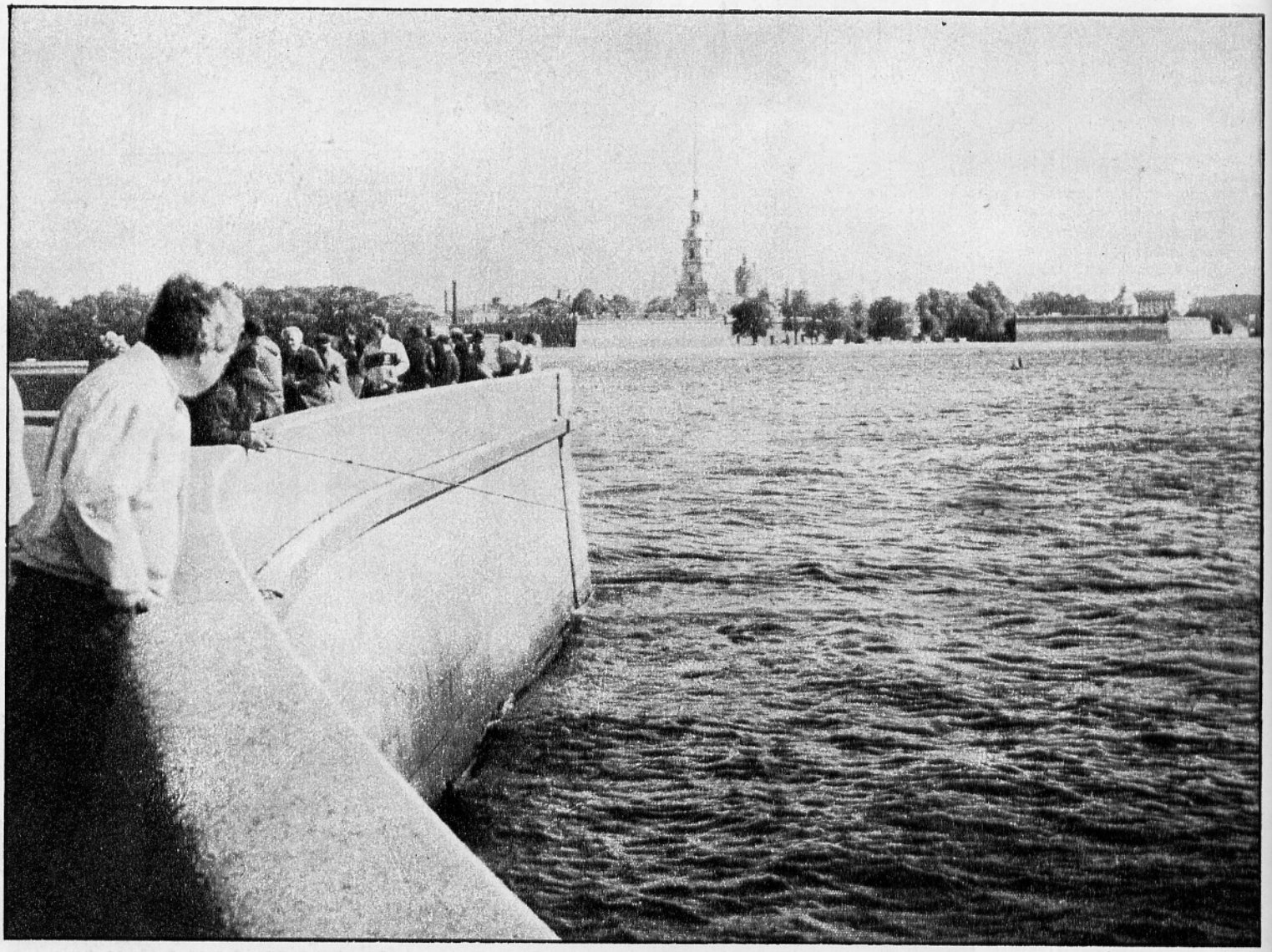


ФОТО **ОТТО ГЕНДЕРА**

Связи советских и чехословацких фотографов имеют давнюю историю. Особенно плодотворно стали они развиваться в послевоенное время, когда Чехословакия активно включилась в процесс социалистического строительства, когда стали выпускаться фотографические журналы, сразу же завоевавшие большую популярность в Советском Союзе. Сегодня, наверное, не припомнить номеров «Чехословацкой фотографии» и ревю «Фотография», где хотя бы небольшой информацией не упоминалась советская фотография, журналистская и любительская. Взаимовлияние фотографий обеих стран — факт и социально значимый, и просто практически полезный.

В этом номере журнала мы представляем работы словацкого фотографа Отто Гендера.

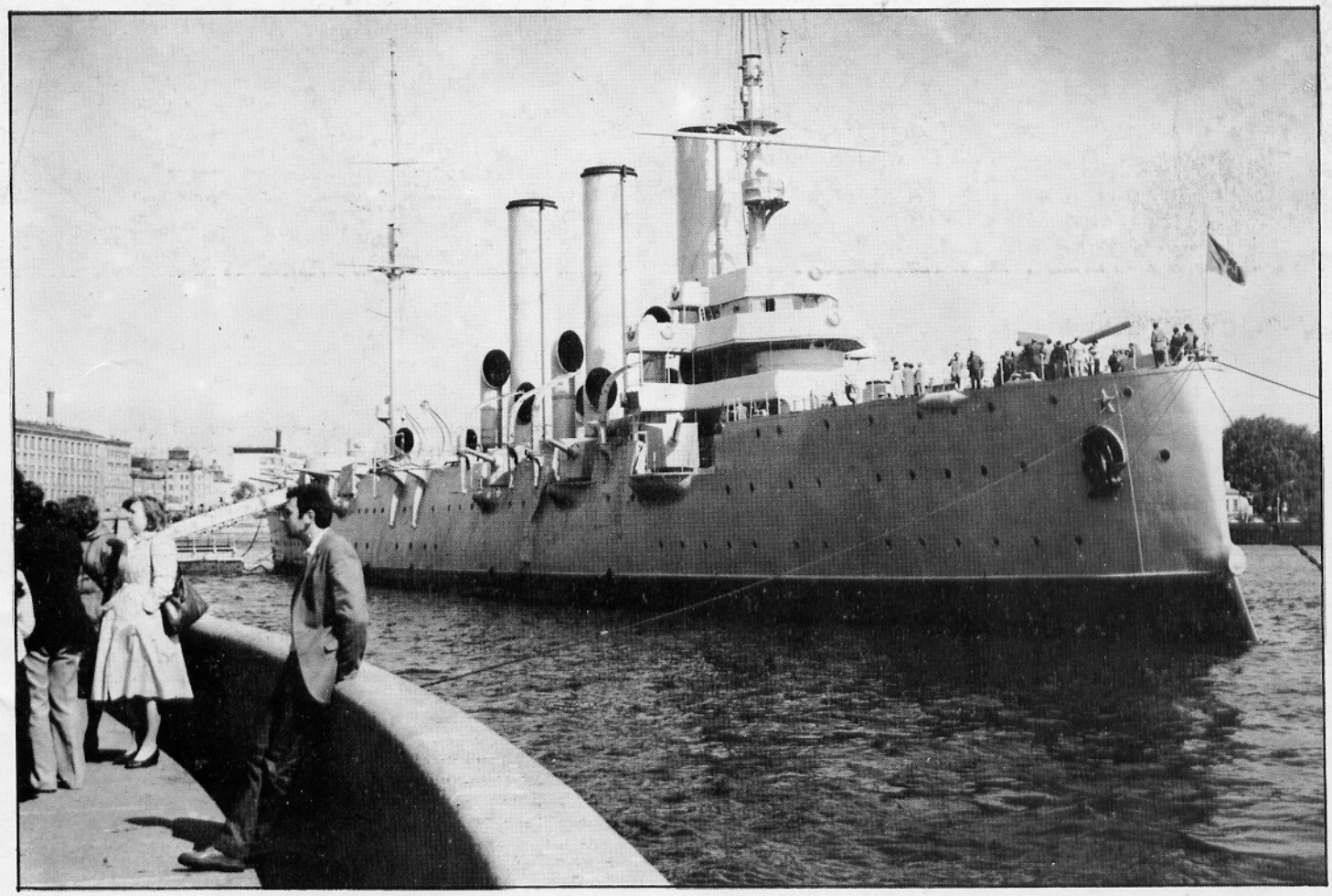
Он один из многочисленных пропагандистов советской фотографии у себя в стране. А когда этим благородным делом занимается еще и фотомастер с именем (его работы видели на самых представительных выставках в Англии, Франции, Голландии, Испании, США, Канаде, Аргентине, Бразилии, Мексике и т. д.), то и эффект пропаганды заметно возрастает.

В 1983 году Отто Гендер побывал в СССР, после чего был создан цикл «Соприкосновение с Ленинградом», где наряду с поэтическими городскими зарисовками присутствуют жанровые, репортажные кадры. Ленинградские снимки легли в основу нескольких персональных выставок фотографа.

На этих страницах публикуются снимки Отто Гендера, сделанные им во время пребывания в Ленинграде.

В. ПАВЛОВА

ИЗ СЕРИИ «СОПРИКОСНОВЕНИЕ С ЛЕНИНГРАДОМ»



1991(1) 20—

6

Цена 70 коп.
Индекс 70869